Małgorzata Chrobak

Realizm magiczny

w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego Kraków

Realizm magiczny

w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne 559

Małgorzata Chrobak

Realizm magiczny

w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego Kraków 2010

recenzent
prof. dr hab. Antoni Smuszkiewicz

© Copyright by Małgorzata Chrobak & Wydawnictwo Naukowe UP
Kraków 2010

redaktor Zuzanna Czarnecka
projekt okładki Janusz Schneider

ISSN 0239–6025
ISBN 978–83–7271–604–0

Redakcja/Dział Promocji
Wydawnictwo Naukowe UP
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax (12) 662–63–83, tel. (12) 662–67–56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:
http://www.wydawnictwoup.pl

skład Janusz Schneider

druk i oprawa
Zespół Poligraficzny UP
zam. 39/10

Moim Rodzicom

Wstęp

Niniejsza praca zajmuje się problemem realizmu magicznego we współczesnej literaturze dziecięco-młodzieżowej. Zjawiskiem, którego sygnały pojawiały się w prozie dla młodych czytelników już w dwudziestoleciu międzywojennym, lecz jego rzeczywisty rozwój nastąpił dopiero w piśmiennictwie najnowszym. Rozważaniom towarzyszy świadomość badacza literatury „czwartej" (jak sklasyfikował ją Jerzy Cieślikowski[1]), że obszar piśmiennictwa ze znakiem dziecka nie jest enklawą odizolowaną od przemian czy koniunktur historycznoliterackich – przeciwnie – reaguje na nie, rejestruje i przyswaja. Autorzy utworów czerpią inspiracje z twórczości dla dorosłych, literatury i kultury popularnej, adaptują interesujące ich wzory. Wprowadzają eksperymenty kompozycyjno-konstrukcyjne, synkretyzm gatunkowy, tworzą książkę multimedialną, literaturę internetową (powieści on-line, pamiętniki, blogi). Piśmiennictwo dziecka okazuje się być sejsmografem wyczulonym na przemiany „dorosłego" odpowiednika – „szklaną kulą" wedle porównania uczynionego ponad pół wieku temu przez Kazimierza Wykę[2].

Punktem wyjścia prezentowanej koncepcji są dwa założenia, po pierwsze – tendencje realnomagiczne (realizm magiczny) wynikają z przeobrażeń nurtu realistyczno-mimetycznego oraz z poszukiwań artystycznych dwudziestowiecznej prozy dziecięco-młodzieżowej. Tę genetyczną zależność od realizmu eksponuje już pierwszy człon nazwy. Po drugie, wypływają co najmniej z kilku źródeł: wzorów dostar-

[1] Jerzy Cieślikowski nawiązał do koncepcji Czesława Hernasa przedstawionej w rozprawie *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973.

[2] K. Wyka, *Pan Pickwick na łyżwach*, [w:] tegoż, *Pogranicze powieści*, wyd. 2 poszerzone, Warszawa 1974, s. 368.

czają obce literatury dla niedorosłych (realnomagiczne wątki w utworach Michaela Endego, Josteina Gaardera, Gianniego Rodariego), popularne powieści Jonathana Carrolla, Paula Coelho, Johna Updike'a, następnie realistycznomagiczne akcenty we współczesnej literaturze „dorosłej" zarówno polskiej, jak i obcej (np. Olga Tokarczuk, Paweł Huelle, Günter Grass, Salman Rushdie i wielu innych), wynikające często z resentymentów do nurtu latynoamerykańskiego. Równocześnie etymologię realizmu magicznego w prozie autorka rozprawy upatruje w immanentnej cesze utworów dla niedorosłych, których twórcy dbają o stworzenie naturalnej symbiozy magii i realności na miarę psychicznych potrzeb i oczekiwań odbiorcy. Obie kategorie współistnieją ze sobą na tych samych prawach, co odzwierciedlają doskonale zabawy dziecka czy jego postawę wobec świata (bywa *homo magicus* a zarazem mocno „trzyma się ziemi").

Pojęcie realizmu magicznego funkcjonuje w badaniach nad literaturą dla dzieci i młodzieży od dawna. Literaturoznawcy i krytycy posiłkują się nim, myśląc o konwencji realistycznej z elementami fantastyki, o baśniach, recenzujących aktualną rzeczywistość, o poetyckim kreowaniu codzienności. Wypowiedzi dowodzą licznych wątpliwości badaczy, jaką treścią wypełnić rzeczony termin? Wyrażają je również alternatywnie stosowane określenia: realizm baśniowy, poetycki. Trudności usprawiedliwia wszakże wieloznaczność oraz nieuchwytność pojęcia, a także skojarzenia z latynoamerykańskim nurtem. Ważnym zadaniem niniejszej rozprawy będzie zatem, z jednej strony, próba odpowiedzi na te wątpliwości, z drugiej natomiast pewne istotne rozstrzygnięcia terminologiczne, które pozwolą zweryfikować błędne utożsamianie realizmu magicznego z baśniowym.

Nazwa realizm magiczny będzie traktowana uniwersalnie jako tendencja ponadgatunkowa – odmiana realizmu występująca w powieściach zarówno *stricte* realistycznych, jak i fantastycznych. Obejmuje ona szeroki zespół właściwości morfologiczno-stylistycznych, językowych, estetycznych, a także warstwę semantyczną utworów. Przedmiotem analiz będą pojedyncze wątki tematyczne, konstrukcja świata przedstawionego, forma narracji, stylistyka opisów etc. Główny cel dociekań sprowadza się do opisu „dziecięcego" realizmu magicznego, pokazania cech znamiennych, rozpoznawalnych, ponadto uchwycenia oczywistych różnic dzielących go od ogólnych odmian. Ambicją autorki jest również, poprzez odsłonięcie różnorodnych filiacji i zależności, pokazanie kategorii jako mimo wszystko spójnej i możliwej do uchwycenia.

Obserwacje dopełni konfrontacja realizmu magicznego z tradycyjną fantastyką dziecięcą. Niewątpliwe pokrewieństwo między nimi rodzi wiele pytań, łącznie z najważniejszym, jakie są różnice między tą odmianą realizmu a fantastyką? W uzyskaniu odpowiedzi na to pytanie pomogą odwołania do koncepcji Tzvetana Todorova, Rogera Caillois, Stanisława Lema, Antoniego Smuszkiewicza, Ryszarda Handkego, a także prace poświęcone fantastyce dla dzieci, m.in. autorstwa Joanny Papuzińskiej i Grzegorza Leszczyńskiego.

Uściślenia domaga się jeszcze jedna sprawa, mianowicie kryterium wyboru utworów ilustrujących zjawisko – dodajmy – wciąż rzadkie w piśmiennictwie z tym adresem. Odnalezienie czytelnych przykładów i wskazanie ich jako reprezentatywnych dla realizmu magicznego jest trudne (głównie z powodów koligacji z fantastyką). Stąd skromna ilość materiału egzemplifikacyjnego. Obejmuje on jednak teksty zróżnicowane gatunkowo, należące do literatury najnowszej, ale i te z XX-lecia międzywojennego, przeznaczone dla młodszych i starszych czytelników. Skąpość przykładów usprawiedliwia wspomniany cel rozprawy – rozpoznanie i próba opisu. Na wyczerpujące studium realizmu magicznego w rodzimej prozie dla dzieci i nastolatków jeszcze nie pora.

Rozważania na temat literatury adresowanej do młodych odbiorców uzupełnia refleksja na temat „dorosłych" odmian tendencji (europejskich i latynoskich), u podstaw których autorka niniejszej pracy dostrzega swoiście dziecięcy genotyp. Położenie akcentu na fascynację dziecięcością (w znaczeniu antropologicznym) i jej atrybutami: naiwnością, świeżością spojrzenia, bezwarunkową wiarą, witalizmem w utworach realistów magicznych, pozwoli – jak się wydaje – udowodnić tezę o pajdialnej orientacji nurtu. Dlatego niezbędne będzie wyjście poza obszar literatury i uruchomienie kontekstu psychologicznego, antropologiczno-etnograficznego oraz kulturowego.

Pierwszy rozdział książki zajmuje się europejskimi źródłami terminu oraz dziejami tendencji w literaturze dla dorosłych. Na podstawie prac Małgorzaty Szewczyk, Ryszarda Siwka, Grzegorza Gazdy i Tomasza Pindela, teoretyków nurtu, przedstawione zostały problemy związane z nieuchwytnością pojęcia oraz zrekonstruowane ważniejsze koncepcje realizmu magicznego. Na malarskich początkach estetyki skupia się część druga. Porządek biegnie tutaj od niemieckiego kierunku w sztuce zwanego Nową Rzeczowością, który ukształtował się w latach 20. ubiegłego stulecia poprzez „klasycyzującą" odmianę kie-

runku – magiczny realizm, malarstwo włoskiego surrealisty Giorgia De Chirico (patrona realistów magicznych), na powojennych i współczesnych losach kończąc. Rozdział zamyka omówienie najbardziej reprezentatywnych formuł realizmu magicznego w literaturze europejskiej i latynoamerykańskiej (Ernst Jünger, Massimo Bontempelli, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez i in.), a także tzw. stylizacji mitycznych w polskiej prozie XX wieku.

W centrum zainteresowania następnej części pracy sytuują się antropologiczno-etnograficzne związki dziecka z magią i cudownością, jak również kwestia „myślenia magicznego" w ujęciu psychologiczym. Przywołana zostanie tradycja romantycznego mitu dziecka, topos „uświęconego" biblijnego dzieciństwa, a następnie ikonograficzne przedstawienia niezwykłości małego człowieka (od malarstwa renesansu do modernizmu). Przedmiotem dalszych obserwacji jest kategoria cudowności – kluczowa w proponowanym ujęciu realizmu magicznego. Uwypuklona została różnica pomiędzy fantastyką baśniową opartą na cudowności a pozostałymi odmianami fantastyki. Szczegółowo zreferowano koncepcję francuskiej badaczki wyobraźni Irène Bessière, według której małe dziecko reprezentuje pierwotne zespolenie *sacrum* i *profanum*.

Trzecia część rozprawy rekonstruuje drogi rozwoju technik realistycznych i fantastycznych, począwszy od obrazków prozą po nowoczesne powieści, idąc tropem rozważań historyków literatury: Izabeli Kaniowskiej-Lewańskiej, Krystyny Kuliczkowskiej, Józefa Z. Białka, Ryszarda Waksmunda. Poruszone m.in. problemy szablonowego mimetyzmu, udanych prób jego przełamania, tendencyjności pozytywistycznej i socrealistycznej, schematyzmu. Zawiera też obserwacje narodzin i przemian prozy realistycznej i fantastycznej. Czwarty, najobszerniejszy rozdział otwiera omówienie ważniejszych przeobrażeń baśniowych idei w XIX i XX wieku, by przejść następnie do analizy utworów włoskich pisarzy Massimo Bontempellego (*Szachownica przed lustrem*) i Gianniego Rodariego (*Historyjki o Alicji, która zawsze wpadała w kłopoty*). Pierwszy ilustruje realistycznomagiczny nurt w literaturze dorosłych, drugi propozycję realizmu magicznego w utworze dziecięcym. Pozostałe fragmenty ogniskują się wokół czterech utworów: *Balu u zegarmistrza Teofila* Marty Tomaszewskiej, *Szczególnie małych snów* Agnieszki Osieckiej, *Zosi plecionej* Zdzisława Domolewskiego oraz *Plaży tajemnic* Rafała Witka – będących przykładami obecności tendencji realistycznomagicznych w literaturze dziecięco-młodzieżowej. Szczegółowy ogląd, poprzedzony peryfrazą treści, warstwy narracyj-

nej, fabularnej i stylistycznej prowadzi do systematyki zjawiska i propozycji wyznaczników tendencji, wreszcie zestawienia fantastyki baśniowej i realizmu magicznego.

Tom zamykają m.in. rozważania na temat problemu postmodernistycznych gier z konwencjami baśniowymi na przykładzie powieści Wiktora Woroszylskiego *Cyryl, gdzie jesteś? Krótka, ale powieść*, jednej z bardziej znaczących powieści eksperymentalnych dla nastolatków oraz próby interpretacyjnych zbliżeń do utworów realnomagicznych, którym patronuje krytyka tematyczna. Jej zalety i przydatność w „czytaniu" utworów dla dzieci i młodzieży udowodniły prace Alicji Baluch[3]. Ta propozycja metodologiczna eksponuje oryginalnie rozumiany temat utworu jako sumy własnych „matryc percepcyjnych" i samego dzieła. „Wielkimi tematami" mogą być cztery żywioły, elementy czasowo-przestrzenne, obrazy z dzieciństwa. W poszukiwaniu realizmu magicznego w literaturze dla młodych czytelników dopomogła autorce także afirmującą poetycką wyobraźnię koncepcja badacza przestrzeni Gastona Bachelarda.

W tym miejscu słowa podziękowania kieruję do wszystkich, którzy przyczynili się do powstania i opublikowania niniejszej książki. Winna jestem szczególną wdzięczność Pani prof. dr hab. Alicji Baluch za naukowe wsparcie, nieocenioną pomoc i inspirację do podjęcia badań nad realizmem magicznym. Serdecznie dziękuję Pani prof. dr hab. Joannie Papuzińskiej oraz Panu prof. drowi hab. Ryszardowi Siwkowi za wszystkie niezwykle cenne uwagi i podpowiedzi. Podziękowania kieruję na koniec do recenzenta wydawniczego Pana prof. dra hab. Antoniego Smuszkiewicza za uważną lekturę mojej rozprawy i wskazówki, które pozwoliły ją udoskonalić.

[3] Zob. A. Baluch, *Krytyka archetypowo-mitograficzna i tematyczna w badaniach nad literaturą dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Sezamie otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch, K. Gajda, Kraków 2001, s. 24–30.

Źródła i dzieje realizmu magicznego

Nieuchwytność terminu

Refleksja na temat realizmu magicznego w utworach dla dzieci i nastolatków domaga się od badacza zwrócenia się ku literaturze przeznaczonej dla dorosłych. To tutaj szukać musi niezbędnego kontekstu historyczno- i teoretycznoliterackiego, tutaj znajdzie źródła oraz zjawiska, dla których termin został ukuty. Trzeba w tym miejscu uświadomić, że brak będzie tutaj wsparcia ze strony rodzimych znawców twórczości dla niedorosłych odbiorców, którzy chociaż wzmiankują o obecności elementów estetyki realistycznomagicznej, posługują się tym narzędziem pojęciowym, jednak dotychczas nie podjęli próby opisania czy choćby wstępnej diagnozy puerylnej wersji realizmu magicznego. Dlatego jawi się jako teoretyczna *tabula rasa,* wiadomo tylko, że istnieje i wymaga po prostu zapisania. W ramach introdukcji proponuję więc zbliżyć się do rzeczonego terminu. A ten wiąże się ściśle – jak wiele zresztą nazw literackich nurtów – z malarstwem.

Rozmaite warianty realizmu reprezentuje literatura ubiegłego wieku. Wbrew zapowiedziom sceptyków wieszczących wyeksploatowanie i zużycie konwencji, pozostaje wciąż chętnie używanym terminem w kręgach literaturoznawców[1]. „Stulecie dziecka", cytując szwedzką publicystkę Ellen Key, zaowocowało różnymi odmianami realizmu, między innymi małym realizmem, realizmem krytycznym,

[1] Na temat przeobrażeń realizmu w prozie XIX i XX wieku zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 1997 (tu: rozdz. VIII, *Realizm, naturalizm, typowość*); A. Brodzka, *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1, wybór H. Markiewicz, wyd. 2 (poszerzone), Wrocław 1987, s. 310–311; Z. Mitosek, *Realizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska i in., Wrocław 1993, s. 909–921.

populistycznym, groteskowym, socjalistycznym[2]. Na tym tle osobliwie prezentuje się realizm magiczny. Zaskakuje już samo zestawienie magii z realizmem. Robi wrażenie oksymoronu, antytezy, trudnych do pogodzenia sprzeczności. Pojęcie realizm utożsamia się potocznie z trzeźwą i zdroworozsądkową postawą, kultem rozumu oraz „szkiełka i oka". Natomiast literacki realizm, o historii starszej od samego pojęcia o, bagatela, dwa i pół tysiąca lat, jak skrupulatnie policzył Henryk Markiewicz[3], przywodzi na myśl ideał maksymalnego zbliżenia do opisywanej rzeczywistości, prawdę i obiektywizm czy Arystotelesowskie *mimesis*. Dodajmy jeszcze jedno ogniwo rodem z XIX-wiecznego realizmu: słynną metaforę zwierciadła Stendhala. Magia pozornie w tym towarzystwie jawi się jako *persona non grata*, element antynomiczny, wykluczający ten pierwszy. Nie trzeba dodawać, że w nazwie nie chodzi ani o magię baśniową, ani tym bardziej alchemię, lecz magię w wymiarze metafizycznym. Taka kombinacja dwóch estetycznych biegunów zaowocowała niesłychanie problematycznym do zdefiniowania terminem literackim. Nim zostaną zreferowane poglądy i koncepcje teoretyków na ten temat, musi pojawić się zasadnicze uściślenie. Omawiane w poniższych rozważaniach zjawisko przybrało w literaturze światowej dwa wyraziste oblicza. Najbardziej znany, otoczony wciąż jeszcze podgrzewaną przez rodzimych wydawców atmosferą boomu latynoskiego, jest wariant południowoamerykański, czyli *realismo mágico*. Drugie skrzydło tworzy odmiana zachodnioeuropejska. Obie są szalenie zróżnicowane, wielopostaciowe, trudne do petryfikacji, ale wrócę do tej sprawy nieco dalej.

Nieuchwytność terminu – ten problem przewija się we wszystkich wypowiedziach. Reprezentatywny będzie tutaj głos badacza formuły ze Starego Kontynentu Ryszarda Siwka, który pisze:

> Wszelka próba charakterystyki zjawiska, jakim jest europejski RM [realizm magiczny – M. Ch.], sprawia kłopot, już choćby z racji antynomicznej natury samej nazwy. Kłopotliwe jest bowiem godzenie terminów wzajemnie się wykluczających. – I dopowiada dalej – Nieostrość terminu rodzi zamieszanie. Jego skutki aż nadto widoczne są we współczesnej krytyce, dość powszechnie posługującej się terminem, dla którego trudno znaleźć w pełni zadowalające uzasadnienie[4].

[2] Teoretycy tłumaczą tę wielość odmian tendencją do uczynienia z realizmu wygodnej kategorii interpretacyjnej, często bezceremonialnie nadużywanej oraz wątpliwie umotywowanej. Zob. Z. Mitosek, *Realizm*, dz. cyt.

[3] Zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 215.

[4] R. Siwek, *Niemieckie i włoskie korzenie realizmu magicznego*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1999, z. 3–4, s. 243.

Opinię tę potwierdza pobieżna lektura słownikowych haseł. Frustracja krytyków jest tym większa, że właściwości zamykane w ramach pojęcia odpowiadają kilku innym awangardowym estetykom, zwłaszcza neorealizmowi, surrealizmowi czy różnym typom fantastyki. Mało tego, w trakcie ewoluowania krytycy zastępowali nazwę innymi, zachowując wszakże niezmiennie pierwszy człon. Kwalifikowali więc utwory określeniami: realizm cudowny (*lo real maravilloso*), mistyczny lub metafizyczny, proza realistyczno-fantastyczna etc.[5] Natomiast jeszcze większą, wręcz „doskonałą różnorodność" – podług określenia Małgorzaty Szewczyk – zafundował teoretykom egzotyczny dla Europejczyka i między innymi dlatego tak atrakcyjny *realismo mágico*.

Przejdźmy do kwestii zasadniczych, a więc pytań: z czym mamy właściwie do czynienia: z konwencją, stylem czy może prądem artystycznym? Zarówno rodzimi, jak i zagraniczni teoretycy na ogół zgodnie mówią o tendencji estetycznej w piśmiennictwie Starego Kontynentu, w przeciwieństwie do wyrazistego prądu artystycznego wypracowanego na gruncie prozy Ameryki Łacińskiej[6]. Próbują przedzierać się przez ten gąszcz asocjacji oraz pojęciowy galimatias, z czego wyłaniają się w sumie dość jednobrzmiące przynajmniej w paru punktach definicje. Rzecz jasna, odmiennie traktuje się *realismo mágico* jako zjawisko nieporównywalne ze względów etniczno-geograficznych i kulturowych z odmianami europejskimi.

Na podstawie analizy kilku definicji – wciąż nielicznych – można zauważyć pewne powtarzające się w nich cechy. Wspólne dla większości opisów jest położenie akcentu na „trwanie w realności"[7]. Albowiem technika realizmu magicznego „nie rezygnuje z zakotwiczenia w świecie współczesnym, podejmuje ważną dla niego problematykę, operuje charakterystycznymi realiami, daleki jest jednak od estetyki mime-

[5] Zob. M. Szewczyk, *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystycza)*, „Przegląd Humanistyczny" 2001, z. 3, s. 40.

[6] Por. G. Gazda, *Realizm magiczny*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 544–550; M. Szewczyk, dz. cyt., s. 31; T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004; H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 328–331; R. Siwek, dz. cyt., s. 243–252. Por. także prace obcojęzyczne, np. J. Weisgerber, *Le Réalisme magique: la locution et le concept*, „Rivista di litterature moderne et comparate" Vol. XXXV (1982), s. 27–53; D. Janik, *Der „realismo mágico" – zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Gegenwartsroman*, [w:] *Beitrage zur verschiedenen Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais*, red. W. Eitel, J. Hösle, Tübingen 1971, s. 375–387.

[7] Zob. R. Siwek, dz. cyt., s. 244.

tycznej"[8] – czytamy w *Słowniku terminów literackich*. Dla Małgorzaty Szewczyk rzeczywistość realna stanowi punkt wyjścia, a zarazem ostateczny punkt dojścia zjawisk zamkniętych w tej nazwie[9]. Co ważniejsze, owa realność bywa przedmiotem szczególnej penetracji. Filozofia, na której się opierają, zakłada obecność drugiego, ukrytego przed zmysłowym poznaniem wymiaru rzeczywistości, dlatego ostatecznym celem zabiegów jest odkrywanie tajemnic tkwiących w zwyczajnych przedmiotach albo ludzkich zachowaniach. Przełamany zostaje tym samym realistyczny dogmat zmysłowego percypowania świata. Z afirmacji rzeczowości wynika uważna, aptekarska wręcz obserwacja konkretu. Momentami beznamiętna, zdystansowana, prowadzi niejako do zastygnięcia w materialnej konkretności. A to z kolei – konstatuje wspomniana teoretyk – „umożliwia dotarcie do tajemniczej głębi skrytej w przedmiocie"[10]. Druga część pojęcia – szczególny *epiteon ornans*, wprowadzający w układ element fantastyki, wydobywany jest zatem z zastanej, realistycznie umotywowanej fabuły utworu. Tutaj bierze początek magia oraz cudowność.

Kolejnymi powtarzającymi się akordami w ujęciach realizmu magicznego obydwu odmian, europejskiej i latynoamerykańskiej, jest komplementarność magii i realizmu, rzeczywistości jawy i snu w utworach, a także obecność wątków i obrazowania surrealistycznego. Godną podkreślenia postawę – w kontekście literatury dziecięcej – wykazuje narrator, który charakteryzuje się często naiwną mentalnością, nierzadko też przyjmuje dziecięcą optykę, o czym pisze polski znawca *realismo mágico* Tomasz Pindel w ślad za amerykańską teoretyk Wendy B. Faris. Dziecięcą percepcję nobilituje w oczach dorosłych realistów magicznych świeżość, naiwność, spontaniczność oraz umiejętność odkrywczego spojrzenia na świat. Dzielą więc tęsknotę większości innych artystów awangardowych za ideałem puerylnej umiejętności oglądania świata jako wciąż nowego i tajemniczego[11]. Uściślić wypada, iż autor pierwszego w Polsce studium na temat realizmu magicznego i fantastyki w literaturze hispanoamerykańskiej miał równocześnie na myśli specyficzną mentalność ludności tubylczej Ameryki

[8] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 (poszerzone i poprawione), Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 462–463.

[9] M. Szewczyk, dz. cyt., s. 48.

[10] Tamże, s. 36.

[11] Zob. T. Pindel, dz. cyt., s. 241.

Południowej, reprezentującą pozostałości – przywołajmy określenia francuskiego etnografa i antropologa Luciena Lévy-Brühla – „umysłowości pierwotnej" oraz tzw. partycypacji mistycznej[12]. Zatem cechy przypisywane również małym dzieciom, czyli animistyczne traktowanie rzeczywistości, brak umiejętności rozróżniania ducha i materii, wyznaczenia granicy między naturalnym i nadnaturalnym itd.[13]

Należy w tym miejscu ustalić jakiś przybliżony kształt, a zarazem wygodną do dalszych poszukiwań deskrypcję *magischer Realismus*, jak mówią niemieccy teoretycy. Będzie to wymagało posłużenia się kilkoma obszerniejszymi cytatami. Tomasz Pindel przytacza za południowoamerykańskim krytykiem taką oto definicję:

> Realizm magiczny to przede wszystkim pewna postawa wobec rzeczywistości, która może być wyrażona zarówno za pomocą form ludowych jak i wyszukanych, w stylu dopracowanym jak i pospolitym, w strukturach zamkniętych bądź otwartych. Jaka jest owa postawa realisty magicznego wobec rzeczywistości? Już powiedzieliśmy, że nie tworzy on światów w wyobraźni, do których możemy uciec przed codziennością. W realizmie magicznym pisarz wychodzi naprzeciw rzeczywistości i próbuje sięgnąć do jej wnętrza[14].

Nazbyt mgliste, mało konkretne jest sprowadzanie realizmu magicznego do określonej postawy wobec rzeczywistości. Ten sam badacz precyzyjniej wyraża się przechodząc do literackiej praktyki, wtedy stwierdza:

---

[12] L. Lévy-Brühl w wyniku wieloletnich badań społeczeństw pierwotnych ogłosił w 1912 roku teorię myślenia prelogicznego, według której umysłowość pierwotna nie jest antylogiczna czy irracjonalna, jak wcześniej sądzono. Dowiódł, że człowiek pierwotny myśli inaczej, ale nie gorzej niż jego cywilizowany potomek, kieruje nim specyficzne rozumienie przyczynowości (np. hałas odstraszy zło, a spożycie określonego posiłku zagwarantuje udane łowy). Uświadomił także istnienie pewnych właściwości myślenia pierwotnego, jak np. wiary w nadnaturalne właściwości rzeczy i zjawisk czy istnienie duchów i zjaw, które określił mianem „partycypacji mistycznej". Zob. L. Lévy-Brühl, *Partycypacja mistyczna*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, [w:] *Wiedza o kulturze. Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski i in., wstęp i red. A. Mencwel, cz. I, Warszawa 1996, s. 353–366.

[13] Koncepcja francuskiego antropologa przejęta przez psychologów rozwojowych znacząco wpłynęła na kształt badań nad umysłowością dziecka, prowadzonych m.in. przez Jeana Piageta, Lwa S. Wygotskiego. Por. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wrocław 2000, s. 49 (rozdz. *Od historii dzieciństwa do etnografii dzieciństwa*).

[14] Tamże, s. 226.

> w dziełach realizmu magicznego autor nie potrzebuje usprawiedliwiać tajemniczości zdarzeń, rzecz obowiązkowa dla autora opowiadań fantastycznych. W literaturze fantastycznej nadnaturalność wdziera się do racjonalnego świata. W realizmie magicznym tajemnica nie zstępuje do świata przedstawionego, lecz kryje się i pulsuje za nim[15].

Interesująco brzmi pomysł na takie odróżnienie fantastyki od realizmu magicznego, niemniej wydaje się raczej nieskuteczny z racji specyfiki dziecięcej fantastyki.

Jeszcze inną bardzo szeroką i elastyczną koncepcję prezentuje wspomniana Małgorzata Szewczyk. Dostrzega w realizmie magicznym tendencję czy swoisty ruch ponadgatunkowy, który charakteryzuje się przede wszystkim eklektyzmem, wyrażającym się synkretyzmem stylów oraz technik. Głównym celem autorów tekstów – konstatuje następnie – jest wypowiadanie się na temat rzeczywistości realnej. O ile teza o eklektyzmie i polimorficzności tendencji może bardziej utrudnić aniżeli ułatwić uchwycenie zjawiska w kręgu piśmiennictwa spod znaku dziecka, o tyle druga konkluzja okazać się może bardziej pomocna.

Najbardziej przejrzystą formułę w perspektywie dalszych eksploracji odnajdujemy w pracach Ryszarda Siwka, który pisze:

> Estetyka RM [realizmu magicznego – M. Ch.], bez względu na to, czy termin ten odniesiemy do literatur iberoamerykańskich, czy, co nie jest powszechnie przyjęte, do twórców europejskich, zakłada szczególny stosunek do rzeczywistości, ujmuje ją w sposób wykraczający poza ramy oglądu empirycznego.

Dalej odnajdujemy syntetyczną definicję działania mechanizmu w utworach fabularnych:

> Fabularne komponenty, podobnie jak pozostałe komponenty świata przedstawionego, osadzone są w tzw. rozszerzonej rzeczywistości, wyzwolonej z krępujących więzów dogmatycznie pojętej racjonalności. W kreowaniu rzeczywistości magicznej na równych prawach uczestniczą i marzenia senne, i pełen precyzji ogląd rzeczy, wzbogacony o naukową o niej wiedzę oraz świadome czerpanie z szeroko pojętej tradycji. W sferze fabuły pociąga to za sobą rozerwanie tradycyjnych struktur przyczynowo-skutkowych, ale nie ich unicestwienie[16].

---

[15] Tamże, s. 227.

[16] R. Siwek, dz. cyt., s. 244.

Ten obszerny cytat był tutaj konieczny, wskazuje bowiem cenny trop w poszukiwaniach „dziecięcego" realizmu magicznego w rodzimej prozie, zwraca również uwagę na ważną jakość, powtarzającą się w tych tekstach, a mianowicie istnienie równowagi magiczno-realistycznej, w której wyraża się tzw. zasada homologii struktur[17]. Takie współdziałanie czy inaczej mówiąc współznaczenie przy zachowaniu wewnętrznej niezależności zjawisk umożliwia zbudowanie spójnej całości, łączącej magię z realizmem, którą ma na myśli Ryszard Siwek. I jeszcze jedna ważna uwaga badacza: mimo rozerwania łańcucha przyczynowo-skutkowego, przykładowo z powodu intruzji fantastyki, zachowany zostaje ustalony wcześniej porządek. Powyższy opis uzupełnia inna ciekawa właściwość narracji, zauważana w utworach utrzymanych w realnomagicznej poetyce. Otóż perspektywa narracji zostaje tak zaprojektowana, by ukazać zwyczajną codzienność w nowym świetle, by wyeksponować dziwne przedmioty czy nieoczekiwane zdarzenia[18].

Skromnie zaplanowane wprowadzenie nie może pomieścić oczywiście wszystkich krążących wśród teoretyków definicji realizmu magicznego w literaturze dorosłych. Jedno nie ulega wątpliwości: rozpiętość technik, stylów, estetyk, jakie przypisują pojęciu eksperci, wydaje się nie mieć granic. Szczególnie płodna pod tym względem okazała się – jak łatwo się domyślić – krytyka latynoamerykańska. Niewielką zapewne część poglądów zreferował Tomasz Pindel w pracy o realizmie magicznym w literaturze hispanoamerykańskiej. Na szczęście kilku innym rodzimym badaczom łącznie ze wspomnianym iberystą udało się przebrnąć przez iście amazońską dżunglę terminów, pokazując ten ruch artystyczny, konwencję, nurt – jakkolwiek by go nazwać – jako zjawisko mimo swej nieuchwytności jednak uchwytne.

Malarskie początki

Czas wrócić do zapowiedzianych malarskich źródeł terminu. Po raz pierwszy zetknęli się z nim zwolennicy ruchów postekspresjonistycznych w Niemczech lat dwudziestych ubiegłego stulecia. Usłyszeli o nim później oglądający wystawę dzieł młodych artystów w Monachium w 1925 roku. Pomysłodawcą ekspozycji był Gustav Friedrich Hartlaub, teoretyk, historyk sztuki, dyrektor Mannheim

[17] Tego sformułowania używam za Małgorzatą Szewczyk (por. M. Szewczyk, dz. cyt., s. 48).

[18] Zob. *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt.

Kunsthalle. Patronował nowemu nurtowi, który określił mianem Neue Sachlichkeit (Nowa Rzeczowość, Nowa Obiektywność), wymiennie używał – co znaczące – właśnie pojęcia realizm magiczny. Wśród prezentowanych na wystawie dokonań umieścił również płótna malarzy z kręgu Neue Sachlichkeit. Kierunek, chociaż powstał na fali zdecydowanej krytyki wizji świata propagowanej przez ekspresjonistów (ekstatycznej i subiektywnej, łączącej antynaturalizm z idealizmem), kontynuował ich poszukiwania estetyczne. Poza malarstwem obejmował różne dziedziny artystyczne – rzeźbę, film, muzykę[19].

Warto przyjrzeć się szkole malarstwa, którego nazwa, mimo wszystko, mocniej przylgnęła do literatury niż sztuk plastycznych. Był to nurt skrajnie werystyczny, głoszący kult prawdy, zatem kluczowym tematem stała się otaczająca rzeczywistość, pokazywana dwojako: raz jako wyidealizowana i bezpieczna, a raz jako pełna drastycznych kontrastów powojennych, wzmocnionych skrajnie naturalistycznym charakterem obrazowania. Ujęcie o wyraźnie społeczno-politycznym podłożu dominowało w pierwszej fazie rozwoju, bardziej klasyczne pojawiło się później. Wykształciły się w ten sposób dwie tendencje: werystyczna o lewicowym nastawieniu oraz bardziej klasyczna o sympatiach prawicowych[20]. Do grupy artystów skupionych wokół szkoły Nowej Obiektywności należeli między innymi Georg Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter (weryści), Anton Räderscheidt, Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Franz Radziwill (klasycy). Artyści klasycyzujący – to ich nazywano magicznymi realistami – zmierzali do „swoistego monumentalizmu i idealizacji", przedstawiali kompozycje statyczne, często złożone z codziennych przedmiotów, które „w swej materialnej konkretności nabierały jakby magicznych znaczeń"[21]. Co znamienne – rzeczywistość z ich obrazów zawsze emanuje enigmatycznością i melancholią. Pokazują świat niezrozumiały, w którym jedynym oparciem stają się rzeczy rysowane ostrą, zdecydowaną kreską, aby odbiorca mógł niejako przeniknąć je duchowo, dostrzec w aspekcie uniwersalnym[22]. Historycy

[19] Informację podaję za: M. Szewczyk, dz. cyt., s. 31–33; G. Gazda, *Nowa Rzeczowość*, [w:] tegoż, *Słownik europejskich kierunków...*, dz. cyt., s. 382–385.

[20] Zob. M. Szewczyk, dz. cyt.; A. Dulewicz, *Encyklopedia sztuki niemieckiej. Austria. Niemcy, Szwajcaria*, Warszawa 2002, s. 328. Por. też *Lexikon der Kunst. Malerei. Architektur. Bildhauerkunst*, red. P. Wiench, B. 7, Freiburg–Basel–Wien 1987, s. 356–357.

[21] A. Dulewicz, dz. cyt., s. 328.

[22] Zob. K. Bartnik, *Nowa gnoza. Mistycyzm. Realizm magiczny. Niemiecka grafika dwudziestolecia międzywojennego w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 2001.

sztuki posługują się kilkoma alternatywnymi określeniami odłamu: idyllizm, neu-Biedermeier, a nawet nowy romantyzm. Cytowana wyżej Małgorzata Szewczyk podkreśla epigonizm kierunku, który po krytykowanym abstrakcjonizmie wracał do świata realnego, do konkretu. Od dawna wszak artystów fascynowała magiczna aura przedmiotów i od dawna usiłowali oddać ją posługując się malarskimi środkami wyrazu. Prąd w krótkim czasie utracił ideową tożsamość, a swoim skrajnym naturalizmem przygotował zaplecze sztuce okresu faszystowskiego. Wielu członków grupy dość szybko zmieniło profil malarstwa, zwracając się albo ku abstrakcjonizmowi, albo surrealizmowi.

Decydujący krok w kierunku usankcjonowania realizmu magicznego jako oficjalnej nazwy kierunku artystycznego uczynił nie Gustav Hartlaub, lecz niemiecki krytyk sztuki Franz Roh. Wszyscy badacze zjawiska powołują się na jego fundamentalną rozprawę z 1925 roku *Postekspresjonizm. Magiczny realizm. Problemy malarstwa europejskiego*, w której zawarł prekursorską próbę opisu nowej postekspresjonistycznej sztuki. Terminem objął diametralnie wręcz różne zjawiska. Malarski realizm magiczny, według Roha, jest efektem filiacji z wieloma innymi szkołami malarstwa, głównie z impresjonizmem, dadaizmem, surrealizmem, kubizmem, malarstwem naiwnym[23]. Sytuuje się więc między skrajnie różnymi koncepcjami estetycznymi, między abstrakcją a weryzmem[24]. Niemiecki teoretyk w tendencji realistycznomagicznej odnajdywał wspólną ideę wzajemnej infiltracji oraz współistnienia sprzeczności, jak również „impresjonistyczne jednoczenie się artysty z duchowym, zwiewnym światem (bardziej uczuć niż przedmiotów) oraz ekspresjonistyczne elementy twardej abstrakcji ujawnione w nacisku na techniczną stronę wyrażania w dziele"[25].

Nurt zapoczątkowany przez klasycystów z grupy Nowej Rzeczowości funkcjonuje w sztuce po dziś dzień, przybrał wszakże kształt narzucony przez postmodernizm, co uczyniło go bardziej synkretycznym i wielopostaciowym niż w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Jego centralnym ośrodkiem były Niemcy, szybko jednak stał się popularny we Francji, Stanach Zjednoczonych, Holandii.

[23] Czołowym reprezentantem malarstwa naiwnego (nazywanego też szkołą Rousseau lub prymitywizmem) był Henri Rousseau zwany Celnikiem – malarz o wrażliwości dziecka, nazywany „marzycielem codzienności". Zob. *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, przeł. H. Devechy, Warszawa 1973, s. 273–274.

[24] M. Szewczyk, dz. cyt.

[25] Tamże, s. 33.

Kilkakrotnie przegrywał z powracającą modą na abstrakcję, lecz wrócił ponownie w latach sześćdziesiątych, najpierw w formie Nowego Realizmu, potem tzw. hiperrealizmu[26]. Współcześnie, zdaniem krytyków sztuki, oscyluje między pop-artem a purystycznym realizmem, jednakże w swoim pierwotnym „magicznym" kształcie pojawia się w twórczości wielu artystów. Leksykony malarstwa kojarzą z tym nurtem na przykład francuskich malarzy polskiego pochodzenia Balthusa i Moise'a Kislinga, Belga Paula Delvaux, hiszpańskich artystów Isabel Quintanillę, Fransisca Lopeza i in.[27] Interesującej egzemplifikacji zainteresowań dwudziestowiecznego malarstwa realizmem magicznym dostarcza twórczość Balthusa. Tytułem przykładu warto zaprezentować tu wyjątkowe dzieło *Dziewczynka na białym koniu* z 1944 roku. Przytłumiony koloryt obrazu, gładkość i delikatność przywodzi na myśl obrazy dawnych mistrzów sztuki dworskiej, ale nie mamy tu do czynienia z tradycyjnym studium z natury. Biały koń z obrazu – niezwykle kształtny, o precyzyjne zarysowanych konturach, jak gdyby znieruchomiały, wydaje się niemal idealny i nierzeczywisty. Uwagę widza przykuwa mała amazonka, która przypomina akrobatkę cyrkową albo baśniową księżniczkę. Swoją postawą wyraźnie eksponuje bycie na granicy dzieciństwa i adolescencji. Aureola światła wokół sytuuje równocześnie bohaterkę obrazu na pograniczu widzialnego i niewidzialnego. Artysta poszedł tu śladem przedwojennych idyllistów (wspomniani klasycy z ruchu Nowej Rzeczowości) – szukając w zastygłej konkretności nowego, magicznego wymiaru.

Estetyka omawianego malarstwa rzutuje na inne dziedziny sztuki. Epizodycznie realizm magiczny pojawia się w polskiej plastyce współczesnej, a za jego przedstawiciela znawcy uważają między innymi młodego malarza Tomasza Sętowskiego (uprawiającego, nawiasem mówiąc, mocno uproszczoną, komercyjną wersję tendencji)[28]. Współczesny film okazał się szczególne podatny na wpływy realizmu magicznego, czego wyrazem są niektóre obrazy amerykańskiego reżysera Davida Lyncha (*Miasteczko Twin Peaks*) albo wczesna twórczość Australijczyka Petera Weira (*Piknik pod Wiszącą Skałą*). Niezwykle oryginalną estetykę realnomagiczną w polskim kinie wypracowali Witold

[26] Tamże.

[27] Zob. *Lexikon der Kunst*, dz. cyt., s. 357; E. Kuryluk, *Hiperrealizm – Nowy Realizm*, Warszawa 1983.

[28] Por. P. Sarzyński, *Zaczarowany pędzelek. Nurt realizmu magicznego w polskiej plastyce*, „Polityka" 2003, nr 25.

Leszczyński, twórca *Żywota Mateusza*, *Konopielki*, oraz Jan Jakub Kolski, reżyser i scenarzysta *Jańcia Wodnika*, *Cudownego miejsca*, *Szabli od komendanta*, *Jasminum*, ograniczając się tylko do kilku obrazów[29]. Dobrze czuje się w tym klimacie Andrzej Jakimowski, reprezentant młodego kina niezależnego, autor wielokrotnie nagradzanego filmu *Zmruż oczy* z 2003 roku ze znakomitą kreacją Zbigniewa Zamachowskiego.

Śledząc malarskie dzieje tendencji, nie sposób pominąć koligacji *magischer Realismus* ze szkołą malarstwa metafizycznego (*pittura metafisica*). Jego wynalazca i najwybitniejszy przedstawiciel Giorgio De Chirico wniósł równocześnie wielki wkład w rozwój surrealizmu. Spod pędzla tego włoskiego artysty wyszedł słynny proroczy portret Guillaume'a Apollinaire'a z przestrzeloną głową, kompozycja *Udręka poety* (z 1913), jak również zagadkowe, pełne melancholii obrazy *Tajemnica i melancholia ulicy* (1914) czy *Zagadka godziny*. Płótna De Chirica z okresu *pittura metafisica Niepokojące muzy* albo *Wielki metafizyk* wywarły ogromny wpływ na artystyczną awangardę tamtych czasów, także malarzy Neue Sachlichkeit, zwłaszcza na klasycyzujące skrzydło[30]. Znakiem rozpoznawczym są tu osobliwie zgrupowane przedmioty (jarzyny i owoce, gumowe rękawice, gipsowe głowy, manekiny itp.[31]), niezidentyfikowane miasta, idealne i czyste formy architektoniczne. Posługiwał się niezwykłą techniką łączenia owych konkretów, dzięki której oglądający odczuwa dziwny niepokój – zgodnie z intencją malarza – niepokój w wymiarze metafizycznym. Główny cel artysty sprowadza się do odsłonięcia drugiego, ukrytego dna rzeczy. Najlepszym komentarzem do jego filozofii sztuki będzie przytoczona niżej wypowiedź:

> Nie trzeba zapominać, że obraz powinien zawsze być odbiciem głębokiego doznania rzeczy – dziwne, dziwne zaś znaczy – mało znane lub nieznane. Aby dzieło sztuki było naprawdę nieśmiertelne, konieczne jest, aby wykraczało poza ludzkie ograniczenia. W ten sposób upodobni się do marzenia sennego i umysłu dziecka[32].

---

[29] Zob. M. Motyl, *Refleksy realizmu magicznego w „Kulce z chleba" Jana Jakuba Kolskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie" XLI, 2002, s. 159–174; R. Sulima, *Antropologia wizualna. Rzecz o twórczości Jana Jakuba Kolskiego*, [w:] tegoż, *Głosy tradycji*, Warszawa 2001.

[30] Za: *Od Maneta do Pollocka*, dz. cyt., s. 69–71.

[31] Fascynację manekinem przejął z twórczości swego brata Alberto Savinio, znanego poety i malarza. Stał się on symbolem malarstwa metafizycznego. Zob. tamże.

[32] Cyt. za: K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 64–65.

Realizm magiczny

Ilustracje

Rudolf Schlichter, *Atelier na dachu*, ok. 1922, zbiory prywatne, Berlin
(za A. Dulewicz, *Encyklopedia sztuki niemieckiej. Austria, Niemcy, Szwajcaria*, Warszawa 2002)

Otto Dix, *Dwoje dzieci*, 1921, Musées des royaux Beaux-Arts de Belgique, Bruksela
(za A. Dulewicz, *Encyklopedia sztuki niemieckiej. Austria, Niemcy, Szwajcaria*, Warszawa 2002)

Giorgio de Chirico, *Niepokojące muzy*, 1917, zbiory prywatne, Mediolan
(za K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985)

Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, 1912, Art Gallery of Ontario, Toronto
(za K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985)

Balthus, *Dziewczynka na białym koniu*, 1944, Kolekcja Thyssen-Bornemisza, Lugano
(za *Lexikon der Kunst. Malarei. Architektur. Bildhauerkunst*, red. P. Wiench, B. 7, Freiburg–Basel–Wien 1987)

Poglądy De Chirica wyraźnie korespondują z przedstawianą powyżej epistemologią literackiego realizmu magicznego, z drugiej strony po raz kolejny umysłowość dziecka okazuje się punktem odniesienia, wzorem dla dorosłego artysty. Wypowiedzi malarza oraz jego surrealistyczne płótna kierowały poszukiwaniami artystycznymi wielu twórców Starego Kontynentu oraz Nowego Świata. Zawdzięczają mu przede wszystkim pewien rodzaj wrażliwości magicznej, zauważa Ryszard Siwek. Wyobraźnia artysty inspirowała dwóch wybitnych pisarzy, przedstawicieli zachodnioeuropejskiego realizmu magicznego – Massima Bontemepellego oraz Ernsta Jüngera[33]. Jak widać, literackie enuncjacje badanego nurtu nie ograniczyły się wyłącznie do zaadaptowania dla swoich potrzeb nazwy. Dzieła malarskie stanowią niejednokrotnie istotny kontekst interpretacyjny dla twórczości literackiej. Oprócz estetycznych zależności od programu Nowej Rzeczowości czy fascynacji *pittura metafisica*, realizm magiczny nawiązywał również, co podkreślano w poprzedniej części rozważań, do prac prymitywistów ze szkoły Rousseau, twórców z kręgu Nowej Secesji oraz nadrealistów.

Na pytania: kiedy i kto jako pierwszy zastosował termin realizm magiczny w przypadku literatury, nie padają jednoznaczne odpowiedzi. Znakomita większość teoretyków wskazuje na Franza Roha, który w swojej pracy na temat malarstwa podkreślił bogate możliwości estetyczne czy warsztatowe, jakie może zaoferować pisarzom tendencja realistycznomagiczna. Przyglądał się nawet zwiastunom twórczości radykalnych werystów (prekursorów literatury Nowej Rzeczowości), analizując ich dzieła, daleki był przy tym od próby konkretyzacji zjawiska. Bezsprzecznie jednak rozprawa Roha odegrała pierwszoplanową rolę w formowaniu i rozprzestrzenianiu się literackiego realizmu magicznego. „Oddziałała na pisarstwo autorów hiszpańskich i iberoamerykańskich. Odbiła się też szerokim echem wśród badaczy niderlandzkich i włoskich" – szacuje geograficzno-kulturową skalę wydźwięku Małgorzata Szewczyk, a następnie konstatuje: „W ten sposób skutecznie zatarły się ścieżki rozwoju realizmu magicznego, wijąc się w różnych kierunkach"[34]. Część badaczy za inicjatora nurtu uważa Włocha Massima Bontempellego. Ten pisarz, teoretyk, propagator awangardy zastosował termin wobec nowego kierunku w literaturze wcześniej niż

[33] Związkami malarstwa metafizycznego oraz teorii sztuki De Chirico z europejską odmianą tendencji zob. R. Siwek, dz. cyt., s. 248–251.

[34] M. Szewczyk, dz. cyt., s. 39.

niemiecki krytyk sztuki. Zawarta w nim idea specyficznego stylu literacko-filozoficznego sytuuje się między metafizyką spod znaku malarstwa De Chirca a francuskim surrealizmem. Bontempelli lansował formułę literatury abstrakcyjnej, rozumianej jako ekwilibrystyczna gra znaczeń i aluzji, odrzucającej tradycyjny realizm, ale też fantastykę. Opracowana przezeń koncepcja realizmu magicznego zaowocowała prozą z pogranicza surrealizmu, groteski i baśni[35].

Jedno nie ulega kwestii, tendencja oraz termin szybko przyjęły się w obiegu literackim. Rozeszły się w wielu kierunkach, łącząc się z innymi nurtami artystycznymi i przybierając różne formy w zależności od kręgu kulturowego, kontekstu społeczno-politycznego bądź zainteresowań poszczególnych autorów. Najbujniejszy rozkwit oraz karierę zrobił nurt pod nazwą *realismo mágico* na kontynencie zamieszkanym przez potomków Indian i konkwistadorów. Natomiast w Europie – swojej kolebce – w przeciwieństwie do malarstwa, jak słusznie zauważa Ryszard Siwek, estetyka nie zyskała poza nielicznymi wyjątkami (Niemcy, Włochy, Belgia) statusu wyrazistej i rozpoznawalnej[36].

Tendencje realistycznomagiczne w literaturze europejskiej

Prześledzenie dwóch ścieżek rozwojowych realizmu magicznego sprawiało teoretykom od początku duży kłopot. Z jednej strony, okrzyknięta w latach sześćdziesiątych mianem absolutnej rewelacji proza *realismo mágico*, długo traktowana niesłusznie jako zjawisko jednolite (sprowadzane do twórczości Garcíi Márqueza i świata Macondo), rzekomo odznaczające się u każdego pisarza tym samym repertuarem chwytów. Głośne wśród czytelników i krytyków całego świata zjawisko pobudzało wyobraźnię Europejczyków, jak niegdyś legendy o Eldorado, które ściągnęły na kontynent hiszpańskich konkwistadorów. Po przeciwnej stronie, skromnie i mało wyraziście, prawie niezauważana przez czytelników, rysuje się odmiana europejska. A to z racji swojego rozproszenia, a to z racji braku wspólnego mianownika estetycznego, jakim w przypadku literatur Ameryki Południowej był mit „amerykańskiej rzeczywistości cudownej".

---

[35] Zob. T. Pindel, dz. cyt., s. 216; J. Ugniewska, *Literatura włoska XX wieku*, Warszawa 2001, s. 145–146.

[36] Por. R. Siwek, *O europejskich korzeniach realizmu magicznego (Ernsta Jüngera rzeczywistość magiczna)*, „Ruch Literacki" 1998, z. 5, s. 665.

Wiele zawdzięcza ta próba rekonstrukcji zjawiska pracom rodzimych badaczy, wytrwale wypełniających wielką lukę w refleksji teoretycznej i literaturoznawczej nad zjawiskiem. Nie licząc niestrudzonej „Literatury na Świecie", publikującej artykuły badaczy, takich jak Adam Elbanowski, Wacław Sadkowski czy Rajmund Kalicki, długo nie pojawiały się przecież żadne próby choć wstępnej charakterystyki. Dopiero w ciągu ostatnich dwóch dekad za sprawą głównie Henryka Markiewicza, Grzegorza Gazdy, Ryszarda Siwka, Małgorzaty Szewczyk, Tomasza Pindela (cytowanych wyżej) powstały opracowania uwzględniające europejskie i hispanojęzyczne ewolucje realizmu magicznego[37].

Wszystko zaczęło się na Starym Kontynencie, wypada zatem zająć się wpierw europejskimi losami tendencji. Skoro Mekką malarstwa Nowej Rzeczowości były międzywojenne Niemcy, intuicja podpowiada, że literatura tego kraju jako pierwsza próbowała przetłumaczyć postulaty malarzy realistów magicznych na język literacki. Stwierdzenie, chociaż logiczne, domaga się na początek sprostowania terminologicznego. Otóż w latach trzydziestych synonimicznie zastępowano Neue Sachlichkeit określeniem *magischer Realismus* (także na gruncie literackim), utożsamiając obydwa zjawiska. Tymczasem obydwa kierunki operowały innymi środkami wyrazu, kierowały się także różnymi celami. Magiczny realizm „zdaje się sugerować, że za tym niespójnym, rozbitym w pył światem, światem wątpliwym, stanowiącym źródło i miejsce osamotnienia, kryją się jakieś jednoczące go siły magiczne"; Nowa Rzeczowość zaś „operując spojrzeniem zimnym i zdyscyplinowanym, kładzie nacisk na przedmioty materialne, podkreśla to, co zaskakujące w tym, co najzwyklejsze, codzienne i banalne"[38]. Pomimo wspólnej genezy, silnych koligacji artystycznych, tworzą dwa odmienne style. Stąd też współczesne opracowania dotyczące literatury czy sztuk plastycznych wyraźnie akcentują rozbieżności pomiędzy Nową Rzeczowością a realizmem magicznym. Pierwszą nazwę stosują wobec dzieł werystycznych, drugą rezerwują dla klasycyzujących artystów oraz omawianej tendencji literackiej. Małgorzata Szewczyk przestrzega przed automatycznym łączeniem niemieckiej literatury Neue Sachlichkeit z magicznym realizmem, bo „nurty te przekształcały się [...] w różnych kierunkach, choć ich podstawę stanowił zespół jednorodnych koncepcji"[39].

[37] Zob. też *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007.

[38] M. Szewczyk, dz. cyt., s. 34.

[39] Tamże, s. 37.

Trudno przeceniać skalę wpływu Nowej Rzeczowości na ówczesną twórczość, ponieważ przybrała – konkluduje Grzegorz Gazda – jedynie formę estetyczno-warsztatowej tendencji, która stawiała na wiarygodne odtworzenie codzienności, „relację o faktach", celowała więc w reportażu, biografizmie i dokumentaryzmie, unikając afektacji i liryzmu[40]. Artystom pióra, zwolennikom tego stylu, zależało przede wszystkim na maksymalnie wiernym odtworzeniu rzeczywistości zewnętrznej. Wśród sympatyków takiego pisarstwa znaleźli się Arnold Zweig, Alfred Döblin oraz Erich Kästner, autor głośnej powieści *Fabian. Historia pewnego moralisty* z 1931 roku, ale też znakomitych utworów dziecięco-młodzieżowych, by przywołać sensacyjno-detektywistyczną opowieść *Emil i detektywi* czy pełną humoru powieść fantastyczną *35 Maja albo jak Konrad pojechał konno do Mórz Południowych*. Nie trzeba dodawać, iż ten fragment twórczości Kästnera niewiele miał wspólnego z chłodnym, demaskatorskim charakterem radykalnego weryzmu, o którym pisał między innymi Roh[41].

Prawdziwy początek literackiego realizmu magicznego w Niemczech historycy literatury wiążą z opublikowanym w 1930 roku esejem zatytułowanym *Sycylijski list do człowieka na księżycu* Ernsta Jüngera, uznanym za swoisty manifest tendencji. Autor użył nazwy realizm magiczny i równocześnie zarysował podstawy własnej koncepcji, bez wątpienia jednej z ważniejszych europejskich przejawów konwencji. Do istotniejszych wyróżników filozofii twórczości Jüngera (autora m.in. powieści *Awanturnicze serce*, *Na Marmurowych Skałach*, *Heliopolis*) należą: dualizm świata przedstawionego utworów, nacisk na magiczny, dwuaspektowy wymiar przedmiotów, tzw. stereoskopowe widzenie, kreacja bohatera „samotnego maga, mędrca", mitycznego herosa[42]. Wspomnieć też wypada o pajdialnych wątkach pojawiających się

---

[40] G. Gazda, dz. cyt., s. 383.

[41] Program Nowej Rzeczowości zainicjował nurt autentyzmu w literaturach europejskich okresu międzywojnia, w tym także w naszym piśmiennictwie. Reprezentowali go m.in. pisarze związani z Zespołem Literackim „Przedmieście". Kontakty z grupą utrzymywała Halina Górska, a jedną z założycieli była Helena Boguszewska, autorki znanych utworów przeznaczonych dla młodych czytelników. Wykorzystały doświadczenia artystyczne prozy populistycznej – jak nazywano również dokonania zespołu „Przedmieście" – tworząc powieści-reportaże z życia dzieci ze środowisk proletariackich, pełne krytycyzmu wobec aktualnej rzeczywistości. Por. J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1979, s. 125–127.

[42] Za R. Siwek, *O europejskich korzeniach...*, dz. cyt.; tegoż, *Niemieckie i włoskie korzenie...*, dz. cyt.; tegoż, *Ernst Jünger, Guy Vaes: współczesna krytyka kartezjanizmu a teoria*

u Jüngera, jak na przykład motyw „dziecka natury" w powieści *Na Marmurowych Skałach* czy problem inicjacji dojrzałościowej w utworze *Proca*. Przed wojną nową estetyką, oprócz twórcy *Heliopolis*, na obszarze niemieckojęzycznym interesowało się w gruncie rzeczy niewielu pisarzy. Z wyraźniejszych przejawów wymienia się jeszcze propozycję Austriaka Georga Saiko (powieści *Na trawie*, *Człowiek w sitowiu*). Dalszą ewolucję zahamował faszyzm, w jego doktrynie artystycznej nie było miejsca na ten rodzaj literatury. Nurt powrócił w dyskusjach oraz praktyce artystycznej z końcem lat czterdziestych, w odpowiedzi na potrzebę zbudowania zrębów nowej, ponazistowskiej kultury, wtedy też termin wszedł do powszechnego użycia w niemieckim literaturoznawstwie. W piśmiennictwie na zachód od Odry nie powstał jakiś spoisty program, ruch, który skupiałby większe grono twórców. Realizm magiczny poza twórczością Jüngera funkcjonował w rozproszeniu, w mniejszym lub większym skondensowaniu w utworach Hermanna Kasacka, Elisabeth Langgässer, Güntera Grassa i innych[43].

Kolejną odsłonę europejskiego realizmu magicznego prezentuje literatura belgijska, która w ogóle zdaje się być predestynowana do niezwykłych realnomagicznych zestawień, bo „niezwykłe są również dzieje Belgów. Skazani na dominację obcych, swój niepewny żywot zapisywali w kronikach, przekazywali w podaniach i legendach pełnych guseł i zabobonów oraz żywiołowej i dosadnej zmysłowości; nieobcy był im również mistycyzm"[44] – uzasadnia zjawisko Ryszard Siwek. Na uwagę zasługują tutaj szczególnie czterej pisarze: Franz Hellens, Johan Daisne, Hubert Lampo oraz Guy Vaes. Daisne tworzył – według autocharakterystyki – prozę fantastyczno-realistyczną (powieść *Schody z kamienia i obłoków*), w której odbijały się echa Platońskiego idealizmu. Zacierając granice realności i marzenia, dążył do odsłonięcia tego, co dzieje się w podświadomości. Kolejną niespodziankę terminologiczną, a mianowicie realizm fantastyczny zaproponował Hellens, a to jeszcze bardziej rozmywało pojęcie, które wprowadził Roh. Belgijski twórca,

i praktyka realizmu magicznego, [w:] *Człowiek i rzecz: o problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 315–325. Por. też M. Szewczyk, dz. cyt.

[43] Por. R. Siwek, *O europejskich korzeniach...*, dz. cyt., s. 672. Na temat realizmu magicznego w literaturze niemieckojęzycznej po 1945 r. zob. też J. Jabłkowska, *Między Kafką a Márquezem. O niemieckim realizmie magicznym*, [w:] *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne...*, dz. cyt., s. 115–131.

[44] R. Siwek, *Teoria realizmu fantastycznego Franza Hellensa i jej literacki kontekst*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Romanica I" 2001, s. 120–135. Zob. też tegoż, *Od Costera do Vaesa: pisarze belgijscy wobec niezwykłości*, Kraków 2001.

autor m.in. powieści *Nędzarka*, tomu esejów *Fantastyka rzeczywistości*, nie ograniczył się do nowej nazwy – zaproponował koncepcję obudowaną solidnym, teoretycznym zapleczem. Jej meritum sprowadza się do przekonania, że we wszystkich, nawet banalnych i zwyczajnych sytuacjach kryje się nieznany aspekt, co w rezultacie sankcjonuje „rzeczywistość fantastyczną", niejako nową, zaskakującą. Podpisuje się zatem pod fundamentalnym hasłem realizmu magicznego. Niezwykle interesująco przedstawiają się poglądy Hellensa na temat fantastyki, w której ujawnia się ów specyficzny belgijski duch, wspomniany w cytowanej powyżej wypowiedzi. Mianowicie, odróżniał fantastykę zewnętrzną z istotami nadprzyrodzonymi (duchami, wampirami, wilkołakami) od wewnętrznej, która obywa się bez demonicznego panoptikum, wyraża się natomiast w pełnej wiary, nieobciążonej racjonalizmem postawie pisarza[45].

Nieco odmienną wizję zjawiska napotykamy w *Przyjściu Joachima Stillera* Huberta Lampo, belgijskiego pisarza tworzącego w języku niderlandzkim. Proponowana przezeń koncepcja wspiera się głównie na Jungowskich archetypach[46]. Pod wpływem fascynacji psychologią głębi traktuje realizm magiczny jako technikę sięgania do zbiorowej nieświadomości. O ile niektóre dzieła wymienionych autorów były tłumaczone, o tyle zupełnie obcy dla polskiego czytelnika jest dorobek francuskojęzycznego pisarza współczesnego Guy Vaesa (m.in. powieść *Uzurpator*). Kontynuuje on flamandzkie poszukiwania nowej formuły realizmu magicznego. Głównym postulatem i jednocześnie dominantą tematyczną czyni hasło przezwyciężenia opozycji: życie – śmierć, obecność – nieobecność. Rzeczywistość w jego utworach, co znamienne, „nacechowana jest w wysokim stopniu negacją prymatu zasady racjonalności. Owa negacja nie oznacza otwarcia na fantastykę, ale na niezwykłość"[47].

Duński wkład w ewolucje estetyki wniósł Villy Sørensen, admirator romantyzmu oraz baśni Hansa Christiana Andersena, badacz twórczości Franza Kafki. W realistycznomagicznym stylu tworzy filozoficzne przypowieści albo realistyczne baśnie zamknięte ramą opowiadania, jak np. zbiór *Przedziwne historie*. Korzysta z rozmaitych źródeł inspiracji, podobnie jak jego wielki rodak interesuje się folklorem i mitologią skandynawską. Badacze nazywają realizm magiczny Sørensena

[45] Zob. tamże.

[46] Zob. M. Szewczyk, dz. cyt., s. 42.

[47] R. Siwek, *Ernst Jünger...*, dz. cyt., s. 318.

egzystencjalistycznym, ponieważ zawsze pod osłoną metafory, parabolicznego kostiumu, wyraża współczesne niepokoje moralne[48].

W powyższych rozważaniach, które z konieczności przybrały formę enumeracji, nie może zabraknąć mocnego włoskiego akcentu. Europejskie źródła rekonstruowanego zjawiska sięgają Niemiec czasów Republiki Weimarskiej, z drugiej zaś strony płyną z ojczyzny Giorgia De Chirica, o czym wspominano w poprzedniej części rozważań. Twórczość tego artysty wpłynęła zasadniczo na kształt włoskiej odmiany konwencji realistycznomagicznej. Chodzi o Massima Bontempellego, czyli głównego przedstawiciela i teoretyka realizmu magicznego we Włoszech. W swoich utworach często wzorował się na niektórych obrazach artysty. Stopień zależności bywa tutaj tak duży, że sprawiają one wrażenie literackich ekwiwalentów metafizycznych dzieł De Chirica. Pisarz użył terminu *realismo magico* w artykule popularyzującym hasła nowej sztuki, opublikowanym na łamach awangardowego czasopisma „Novecento" w 1926 roku[49], aczkolwiek według historyków literatury operował nim w publicznych wypowiedziach znacznie wcześniej. Magia, metafizyka, groteska – tak określa się główne dominanty estetyczno-tematyczne kierunku, z którym sympatyzował Bontempelli. Model literatury zwanej *realismo magico* zawarł przykładowo w powieściach *Syn dwóch matek*, *Życie i śmierć Adrii*, zbiorach opowiadań *Cuda* czy *Przygody*. Proponował czytelnikom utwory realistyczne z metafizycznymi ambicjami w charakterystycznym, niemal werystycznym stylu, bez jakiegokolwiek psychologizowania[50]. W utworach autora *Miracoli* panował klimat fantastycznej abstrakcji, umieszczonym zaś w tytule cudom nadał status zjawisk całkowicie naturalnych, mieszczących się w granicach obiektywnej

[48] Zob. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich...*, dz. cyt., s. 546–547.

[49] Czasopismo „Novecento" („Wiek XX") propagowało sztukę na miarę nowego wieku. Głosiło postulaty znamienne dla awangardy tamtych czasów, bliskie zwłaszcza futuryzmowi, np. polemikę z tradycją XIX-wieczną, negację modelu literatury wysokiej, preferowanie form popularnych oraz masowych, konieczność stworzenia literatury o wymiarze surrealistycznym, metafizycznym, pełną magii i tajemnicy. Za: J. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa 1985, s. 56–57.

[50] Warto przypomnieć pewien polski epizod w życiu Bontempellego. W 1939 r. odwiedził Warszawę, spotkał się wówczas z Gombrowiczem i Schulzem. Dalsze kontakty włoskiego realisty magicznego z polskimi pisarzami uniemożliwił mu wybuch wojny. Zob. J. Jarzębski, *Wstęp* [do:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wyd. 2 (przejrzane i uzupełnione), Bibl. Nar., S. I, nr 264, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. XVII.

rzeczywistości[51]. Bontempelli stworzył ponadto niezwykle sugestywne portrety bohaterów dziecięcych, małych chłopców z utworów *Szachownica przed lustrem* oraz *Syn dwóch matek*. Pierwszy, obdarzony talentem imaginacyjnym, uruchamia fantazmat „królestwa lustrzanych odbić", drugi wykazuje mediumiczne zdolności.

Po estetykę realizmu magicznego sięga zupełnie nieświadomie wielu innych twórców literatury światowej, zainteresowanych rewaloryzacją realizmu. I tak, badacze odnajdują echa tendencji w *Mistrzu i Małgorzacie* Michała Bułhakowa, w twórczości włoskiego pisarza Itala Calvino, u Milana Kundery, autora *Dzieci północy* Salmana Rushdiego, Güntera Grassa, Angeli Carter, Patricka Süskinda i in.[52] Ostatnie dekady pokazują renesans zjawiska, czego efekty widać też w literaturze rodzimej. Drugie życie tendencja zawdzięcza postmodernizmowi, a przede wszystkim latynoskiemu *realismo mágico*. Z tego połączenia powstał prawdziwy amalgamat estetyczno-stylistyczny nazywany przez znawców postmodernistycznym realizmem magicznym.

Latynoamerykański realizm magiczny

Można zaryzykować stwierdzenie, że nawet gdyby krytyka hispanojęzyczna nie zetknęła się w latach dwudziestych (dokładnie w 1927 roku) z pracą niemieckiego znawcy sztuki Franza Roha oraz terminem, którym się posłużył, musiałoby powstać w literaturze Nowego Świata zjawisko o takim charakterze, zważywszy na kulturowo-etniczne predyspozycje mieszkańców i ich wyobraźnię (amalgamat pierwiastka europejskiego z indiańskim – określany mianem metysażu). Samo pojęcie oraz estetyka w miarę błyskotliwego i dynamicznego rozwoju piśmiennictwa kontynentu z czasem stały się jego własnością, utożsamianą z nim przez czytelników, a także wielu literaturoznawców. Przekonuje o tym hasło „realizm" w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, gdzie ku zaskoczeniu genezę realizmu magicznego przypisano wyłącznie krytyce latynoskiej, ignorując całkowicie europejskie korzenie[53] (zwrócił na to uwagę też Ryszard Siwek).

---

[51] Zob. *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Warszawa 2000, s. 144–146; J. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej...*, dz. cyt., s. 86–90.

[52] Zob. G. Gazda, dz. cyt., s. 544–550. Por. też W.B. Faris, *Scheherazade's Children*, [w:] *Magical Realism. Theory, History, Community*, ed. L. Parkinson Zamora and W.B. Faris, Durham–London 1995.

[53] Zob. Z. Mitosek, *Realizm*, dz. cyt., s. 914–915.

Na początek znowu kilka koniecznych uściśleń. Na nurt *realismo mágico* składa się wiele różnorodnych stylów i estetyk, zatem nie ma jednego *realismo mágico*, który stał się wygodną, ale nieuprawnioną etykietą, słowem-zaklęciem, używanym głównie do celów komercyjnych. Spotykamy natomiast wiele odmian, filiacji i krzyżówek. Oto niektóre ważniejsze przejawy zjawiska.

Do historii nurtu przeszedł rodzaj manifestu, ogłoszony przez kubańskiego pisarza Alejo Carpentiera, zawarty w przedmowie do powieści *Królestwo z tego świata*. Posłużył się tutaj hasłem-pojęciem „amerykańskiej rzeczywistości cudownej" (*lo real maravilloso*). Skonfrontował niezwykłość geograficzną, przyrodniczą i etniczną Ameryki Południowej, gdzie „cuda są realne", a „czary najprawdziwsze", z nieudolnymi, jak się wyraził, imitacjami cudowności w sztuce europejskiej (miał na myśli głównie surrealizm). Tymczasem, według Carpentiera, tylko autor osobiście doświadczający autentycznych cudów, może wiarygodnie o nich pisać. Każdy twórca mieszkający w Ameryce Łacińskiej powinien zatem wykorzystywać przywilej bycia człowiekiem „stąd" i opisywać ową *real maravilloso*. Propozycję kubańskiego pisarza zbliżał do europejskich odmian postulat odkrywania niezwykłości w zwyczajnych rzeczach, różniło zaś przekonanie o wyjątkowości Nowego Świata. Dzięki egzotycznej przyrodzie, kulturze mieszkańców (kontaminacja wpływów europejskich, indiańskich i afrykańskich), pierwotnym wierzeniom, doświadcza się tutaj autentycznych, niespotykanych gdzie indziej cudów. Poglądy te uczynił podstawą koncepcji tzw. realizmu cudownego, który doskonale ilustruje powieść *Królestwo z tego świata*[54]. Na tle historycznych wydarzeń, rozgrywających się na Haiti (bunty niewolników, rządy i upadek murzyńskiego dyktatora) Carpentier pokazuje świat afrykańskich niewolników z silną tożsamością etniczną, ich folklorem, rytuałami i magicznymi praktykami, wiarą w voodoo. Korzysta z legend oraz afrykańskiej mitologii, żeby wyeksponować ich specyficzną percepcję rzeczywistości, zupełnie różną od „białej", europejskiej. To, co dla przybysza ze Starego Kontynentu jest niemożliwe, irracjonalne, jak na przykład przemiana człowieka w zwierzę, Murzyn traktuje jako coś całkowicie naturalnego, mieszczącego się w kategoriach zdrowego rozsądku. Estetyka realizmu cudownego charakteryzuje się kunsztow-

[54] O realizmie cudownym Carpentiera pisze T. Pindel, dz. cyt., s. 218–220; zob. też A. Carpentier, *Przedmowa*, [do:] tegoż, *Królestwo z tego świata*, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 2000.

nymi opisami unikalnej fauny i flory, które mają olśnić czytelnika swoją niezwykłością, bogatą stylistyką oraz barokowym językiem.

Chociaż krytyka południowoamerykańska długo stawiała znak równości pomiędzy *lo real maravilloso* a realizmem magicznym, warto podkreślić, że nie są to kierunki tożsame. Rozbieżność dotyczy odmiennych argumentacji, jakie towarzyszą elementom fantastycznym w utworach. Koncepcja Carpentiera zakłada racjonalne, zdystansowane podejście, ponieważ narrator w jego powieści to człowiek „z zewnątrz", zwykły obserwator. Nadnaturalne wydarzenia tłumaczy typowym dla kultury prymitywnej światoodbiorem. *Realismo mágico* działa inaczej. Wyposaża narratora w pierwotne myślenie magiczne tubylców, cuda przyjmuje on więc jako rzeczywiste, namacalne, nie efekt przesądów czy zetknięcia z egzotycznym i nieznanym światem[55].

Rzecznikiem powiązania realizmu magicznego z folklorem i mitologią Majów, zatem i sojusznikiem Carpentiera, okazuje się twórca *Legend gwatemalskich* Miguel Ángel Asturias, drugi wielki prekursor i popularyzator nurtu. Filozofia realizmu magicznego, jaką wyznaje, zasadniczo różni się od europejskiej, chociażby metafizycznej Bontempellego.

> Indianin albo Metys, mieszkaniec małej wioski – pisze Asturias – opowiada, że widział, jak chmura albo skała przemieniła się w człowieka albo olbrzyma, albo że chmura przemieniła się w skalę. Wszystko to są złudzenia, powszechne wśród wiejskiej ludności. Oczywiście śmiejemy się z tych opowieści i nie wierzymy w nie. Ale kiedy żyje się wśród tych ludzi, można zrozumieć, że opowieści te mają swój sens. Złudzenia, wrażenia, które człowiek wynosi ze swego środowiska, mają skłonność do przemiany w rzeczywistość, przede wszystkim tam, gdzie istnieje określony fundament religii i kultu, tak jak to ma miejsce u Indian[56].

Gwatemalski prozaik wyczuwa w *realismo mágico* specyficzny „literacki zapis prymitywnej percepcji świata" (sformułowanie Tomasza Pindela) „ludzi kukurydzy" – jak nazywał współziomków, potomków Majów. Na jego styl wpływ miały również przywiezione z Europy fascynacje surrealizmem oraz symbolizmem.

Carpentier i Asturias przypisują mentalności latynoamerykańskiej myślenie magiczne. Ważnym kryterium, które wprowadzają, jest obecność mitów i legend w realnej rzeczywistości. Reprezentują ludową (regionalną) odmianę realizmu magicznego. Podobną estetykę wy-

[55] T. Pindel, dz. cyt., s. 258–259.

[56] Cyt. za: tenże, dz. cyt., s. 221.

pracowali również twórcy polskiej prozy chłopskiej – wedle określenia Henryka Berezy – Tadeusz Nowak, Edward Redliński czy Wiesław Myśliwski[57].

Wizytówka *realismo mágico*, o której wciąż rozpisują się literaturoznawcy, „kultowe dzieło", jak mawiają czytelnicy albo edytorzy, to oczywiście *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza. Uważane za swoistą matrycę, wzorzec klasycznego latynoskiego kształtu konwencji. Na podstawie powieści badacze ułożyli katalog cech tzw. powieści realizmu magicznego (wyodrębniła się osobna odmiana powieści), należą do nich: symbioza magii i realności, wydarzenia nadnaturalne przedstawiane jako normalne i namacalne, silnie zakorzenione w magicznej mentalności latynoskiej łączenie historii z mitem, barokowa wybujałość języka, mityzacja czasu i przestrzeni, szeroko rozumiana intertekstualność (aluzje, cytaty, zapożyczenia, parodie), eksperymentatorstwo formalno-stylistyczne etc. Wyliczenie to warto przerwać, aby pochylić się nad dwoma interesującymi aspektami Márquezowskiego arcydzieła. Pierwszy dotyczy dziecięcej perspektywy narracji, która, jak podkreśla Tomasz Pindel, „nie wzięła się znikąd". Badacz przypomina o skrupulatnie opisywanym przez wszystkich biografów dzieciństwie Garcíi Márqueza spędzonym w domu dziadków w Aracatace, pełnym opowieści przesądnych ciotek i babki o obecności duchów wśród żywych, rodowych klątwach, zabobonach, z czego zebrało się pokaźne archiwum pomysłów na niejedną książkę. Sagę rodziny Buendíów pisarz skomponował z zasłyszanych ludowych bajek magicznych, z opowieści cudownych oraz literatury dla dzieci.

Pamięć ówczesnego zadziwienia, ufności w prawdziwość wszystkich tych historii ożywia narrator *Stu lat samotności*, patrząc na rzeczywistość „oczyma zdumionego dziecka", ucudownia zwyczajne wydarzenia i świadomie redukuje własną wiedzę i doświadczenie[58]. Dziecięcość nabiera tutaj także szerszego wymiaru wielkiej metafory preegzystencji Ameryki Południowej – czasu pierwotnej niewinności, nadziei i radości. Szczególny dowód rangi motywu dzieciństwa daje już pierwsze zdanie powieści:

[57] Zwraca na to uwagę M. Szewczyk, dz. cyt., s. 43.

[58] T. Pindel, dz. cyt., s. 295–296. T. Pindel przytacza również ciekawą opinię Geralda Martina, jednego z interpretatorów *Stu lat samotności*. Według niego powieść ta jest „jednym z najbardziej zwodniczych i nieprzeniknionych dzieł współczesnej literatury, godnego innych dziecinnych [sic!] utworów dla dorosłych; *Don Kichota, Gargantui i Pantagruela, Tristrama Shandy'ego* i *Alicji po tamtej stronie lustra*" (tamże, s. 295).

> Wiele lat później stojąc naprzeciw plutonu egzekucyjnego, pułkownik Aureliano Buendía miał przypomnieć sobie to dalekie popołudnie, kiedy ojciec zabrał go ze sobą do obozu Cyganów, żeby mu pokazać lód[59].

Interpretatorzy zdanie to odczytują konkretnie i symbolicznie, historycznie i zarazem mitycznie. Ewokuje osobiste wspomnienie pisarza z dzieciństwa, gdy jego dziadek don Nicolás zaprowadził małego Gabriela za rękę do cyrku. Sygnalizuje równocześnie odbiorcy mityczny sposób myślenia bohatera, któremu w momencie historycznym przed plutonem egzekucyjnym dane jest widzieć przyszłość i przeszłość. Nietrudno dostrzec tutaj, w obliczu śmierci (chociaż w rzeczywistości Aureliano umiera później śmiercią naturalną jako sędziwy starzec), motyw zespolenia początku i końca życia[60]. Dzieciństwu pułkownika narrator poświęca w ogóle wiele uwagi. Postać małego Aureliana reprezentuje cały szereg cech doskonale znanych literaturze i kulturze, niedostępnych dla świata dojrzałych. Należy więc do grona dzieci-odmieńców: naznaczony fatum (według klątwy rodowej miał się urodzić ze świńskim ogonem), jeszcze przed narodzinami płakał w łonie Urszuli, jego matki. Od najmłodszych lat wykazuje zdolności prorocze (np. przewiduje przybycie Rebeki) i talenty alchemiczne. Dysponuje mityczno-pierwotną wrażliwością, zna tajemnice świata przyrody i rzeczy. W powieści Garcíi Márqueza odmienność pierworodnego dziecka Urszuli, przyszłego bohatera narodowego, przypomina baśniowych „odszczepieńców", którzy izolują się od rówieśników, bo przewyższają ich dojrzałością i wiedzą, z tą różnicą, że w przypadku Aureliana inność nie uszlachetnia i nie przynosi mu szczęścia. Za swoją odmienność zapłacił, jak wiadomo, wysoką cenę – z całego rodu to właśnie późniejszego pułkownika Buendíę najmocniej dotknęło piętno samotności.

Wymienione świadectwa „dziecięcości" *Stu lat samotności* nie wyczerpują bogactwa zagadnienia. Na świat Macondo składa się wiele odniesień do dzieciństwa innych Buendíów (José Arcadia, Remedios), a starzejąca się Urszula kurczy się do rozmiarów „sędziwego noworod-

[59] G. García Márquez, *Sto lat samotności*, przeł. G. Grudzińska, P. Carlson, Warszawa 2001, s. 7.

[60] Zob. M. Palencia-Roth, *Świat rodziny Buendía*, [w:] *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań. Antologia krytyczna*, red. J. Ziarkowska i M. Kurek, Wrocław 2007, s. 189–221. Warto odnotować, że homologiczność opowieści o początku i końcu świata zajmuje bardzo ważne miejsce w pracach Mircei Eliadego (zob. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998).

ka". Starość ostatnich członków rodu kolumbijski pisarz przedstawia w kategoriach infantylizmu i zdziecinnienia[61]. Warto powyższą konstatację uzupełnić o dwie następne. Fundamentalne znaczenie García Márquez przypisuje ludowej, na poły indiańskiej wizji wczesnego dzieciństwa z jego niepowtarzalnym bogactwem doznań i reakcji, z łatwością przekształcania rzeczywistości w magię oraz umiejętnością ożywiania wszystkiego wokół siebie. I druga refleksja: dzieciństwo jako model percepcji świata nie oznacza tutaj bynajmniej jego apoteozy czy sakralizacji. *Sto lat samotności* aktualizuje ponadto silnie zakorzenione w kulturze mity młodości, które łączy z tematem przeznaczenia, inicjacji oraz poszukiwania tożsamości. Wizja młodości w świecie rodziny Buendía jest także grzeszna i dzika. Wszyscy Buendíowie, wkraczając w okres dojrzewania, odczuwają wzorem protoplasty rodu, seksualne, by nie powiedzieć kazirodcze żądze.

W tym kontekście warto odnotować, że sam García Márquez próbował kiedyś pisać specjalnie dla niedorosłych, prawdopodobnie z poczucia ojcowskiego obowiązku. Według obserwatorów życia i twórczości kolumbijskiego pisarza miał to być rodzaj terapii po *Stu latach samotności*. „Dziecięce" utwory pisarz zawarł ostatecznie w tomie *Dwanaście opowiadań tułaczych*, jednakże niewiele mają wspólnego literaturą dla młodszych czytelników, może poza niektórymi bohaterami[62]. Jak podają biografowie, dość szybko bowiem zarzucił pomysł próbowania swoich sił w literaturze typowo dziecięcej. Tłumaczył, że nie zawsze dzieci lubią historie pisane wyłącznie dla nich. „Nie lubią ich tak samo, jak nie lubią płatków owsianych albo jak nie lubią Królewny Śnieżki, bo nie podoba im się jako kobieta"[63] – komentował później.

Baśniowa etymologia znajduje również wyraźne odzwierciedlenie w budowie świata przedstawionego *Stu lat samotności*, dlatego niektórzy interpretatorzy porównują powieść do baśniowego eposu. Małgorzata Szewczyk wymienia następujące paralelizmy oraz zapożyczenia z bajki magicznej: kolistość czasu i fabuły, uproszczone charakterystyki bohaterów, zmuszonych do wędrówki inicjacyjnej, obecność „czarodzieja" Melquiadesa, dostawcy magicznych przedmiotów (np. lupy, dzięki której ludzkie oko widzi, „co się dzieje w każdym zakątku

[61] Por. M. Palencia-Roth, dz. cyt., s. 209.

[62] Zob. M. Chrobak, *Realizm magiczny w literaturze dziecięcej*, [w:] *Realizm magiczny...*, dz. cyt., s. 41–44.

[63] Cyt. za: D. Ploetz, *Gabriel García Márquez*, przeł. D. Ploetz, Wrocław 1997, s. 108.

świata"), fantastyczne stwory (morskie smoki). Inne analogie zauważa iberysta Adam Elbanowski. W znanym szkicu *Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej* kwestionuje lansowaną powszechnie tezę o barokowości języka użytego w powieści. Twierdzi, że *Sto lat samotności* przypomina raczej baśń, która koncentruje się na fabule, a nie na sposobie jej przedstawienia. Mimo tak wielu nawiązań nadużyciem byłoby oczywiście sprowadzanie arcydzieła kolumbijskiego pisarza do rozmiarów gatunku ludowej epiki. Przecież w odróżnieniu od bajki magicznej znajdujemy tutaj zmienny układ komponentów wykreowanego świata. García Márquez wprowadza „sygnały historyczne", aby skonkretyzować przestrzeń, wzmacnia wrażenie prawdopodobieństwa i narusza mityczną, zamkniętą przestrzeń Macondo. Operuje kunsztowną metaforą, niepowtarzalnym językiem, prowadzi dyskurs między fikcją a rzeczywistością, oferuje intertekstualne gry etc. Niemniej powieść zachowuje niepowtarzalny klimat baśniowo-mitycznej opowieści[64].

Wielowarstwowe dzieło *realismo mágico* doczekało się rozlicznych prób odczytań, są wśród nich i takie, których autorzy sceptycznie odnoszą się do nazywania powieści Garcíi Márqueza klasycznym wcieleniem założeń nurtu realistycznomagicznego. Przykładowo, według Elbanowskiego *Sto lat samotności* to antypowieść realizmu magicznego, ponieważ poprzez liczne zabiegi parodystyczne, nagromadzenie paradoksów, kwestionuje i odrzuca wzorzec, a *realismo mágico* przekształca się w „ironię magiczną"[65]. W potocznym mniemaniu autor *Jesieni patriarchy* i wielu innych znakomitych powieści (*Szarańczy*, *Złej godziny*, *Miłości w czasach zarazy*, *Kroniki zapowiedzianej śmierci*) i opowiadań (*Bardzo stary pan z olbrzymimi skrzydłami*, *Blacamán – sprzedawca cudów* i in.) urósł do rangi wielkiego realisty magicznego, gdy tymczasem raptem pewna tylko część jego prozy utrzymana jest w tej estetyce. Niemniej dominanty ideowo-artystyczne Márquezowskiej koncepcji realizmu magicznego, a więc dążenie do uniwersalizacji zjawisk lokalnych oraz awansowanie legendy do rangi mitu, stały się wspólnym mianownikiem, do którego próbowano często sprowadzać całkowicie różne postawy twórcze.

---

[64] Por. M. Szewczyk, *Realizm „Stu lat samotności" Gabriela Garcíi Márqueza*, "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum" 2000, nr 9.

[65] Zob. A. Elbanowski, *Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie" 1983, nr 9. Z tezą Elbanowskiego polemizuje Małgorzata Szewczyk w artykule *Realizm magiczny...*, dz. cyt.

W skromnie pomyślanej rekonstrukcji tak szerokiego spektrum zjawisk trzeba jeszcze przywołać co najmniej kilku znakomitych pisarzy, którzy przyczynili się do dynamicznego rozwoju *realismo mágico* w literaturze Ameryki Łacińskiej. Mam na myśli twórczość meksykańskich prozaików: Juana Rulfo i Carlosa Fuentesa (powieść *Terra nostra*), Chilijczyka José Donoso (*Plugawy ptak nocy*), Peruwiańczyka Mario Vargasa Llosę (*Wojna końca światów*) – wymieniając ważniejsze nazwiska. Rulfo, zaliczany do najwybitniejszych pisarzy obszaru hispanoamerykańskiego, zasłynął powieścią *Pedro Páramo* oraz zbiorem opowiadań *Równina w płomieniach*. Utwory te są jeszcze jednym dowodem na wielość wcieleń tendencji oraz silny związek nie tyle z kontynentem jako takim, ile historią i kulturą własnego kraju. Dlatego dla Juana Rulfo, „urodzonego realisty magicznego" (przytaczając określenie Wacława Sadkowskiego[66]), decydujące znaczenie mają dzieje Meksyku, na tle których rozgrywa się akcja *Pedro Páramo* – historia „umarłego miasteczka", regionalne mity i legendy azteckie, a także pozostałości magicznego myślenia. Poetyka realizmu magicznego objawia się w powieści Rulfo głównie poprzez skrzyżowanie dwóch planów rzeczywistości: świata żywych i umarłych, obecność elementu mitologicznego, zwłaszcza w motywie śmierci. Pokazany w kontekście regionalnych wierzeń, wyraża specyficzne dla Metysa przekonanie o płynnej granicy życia i śmierci[67].

Ciekawie w tym gronie wypada Isabel Allende, chilijska pisarka, której realizm magiczny, choć mocno epigoński, cieszy się ogromną popularnością wśród czytelników (głównie czytelniczek). Swoje powieści wzoruje się przede wszystkim na pisarstwie Garcíi Márqueza, ale doszukać można się w nich wpływów innych wielkich prozaików latynoskich. Nawiasem mówiąc, wierność oryginałom balansuje na granicy plagiatu, o co oskarżano najbardziej znaną jej powieść *Dom duchów* (ewidentne klisze wzięte ze *Stu lat samotności*). Trudno zestawiać dorobek czy warsztat artystyczny pisarki z wymienionymi wyżej wybitnymi przedstawicielami *realismo mágico* czy *lo real maravilloso*. Proponuje uproszczoną, mało oryginalną wersję realizmu magicznego z elementami popularnego romansu. Wszelkie niedoskonałości artystyczne nie zmieniają faktu, że *Dom duchów* i *Ewa Luna* skalą zainteresowania czytelników dorównują najwybitniejszym osiągnięciom

[66] Zob. W. Sadkowski, *Latynosi*, [w:] tegoż, *Drogi i rozdroża literatury Zachodu*, wyd. II zmienione i uzupełnione, Warszawa 1978, s. 101–124.

[67] Korzystam z omówień zawartych w studium Tomasza Pindela, dz. cyt., s. 287–301.

latynoskiej literatury. Znaczący fragment twórczości Allende stanowią utwory adresowane do dzieci i nastolatków. Tworzy między innymi powieści przygodowe, które stanowią kombinację Carpentierowskiej *lo real maravilloso*, realizmu magicznego, wątków podróżniczo-przygodowych, baśni magicznej, schematu inicjacyjnego tudzież powieści rozwojowej. Te opowieści o podróżach dorastającego chłopca, wychowanego w cywilizacji wielkomiejskiej, pod wymownymi tytułami *Miasto Bestii*, *Królestwo Złotego Smoka*, pokazują olśnienie bohatera–mieszczucha egzotycznym, a przez to niezwykłym i tajemniczym pejzażem amazońskiej dżungli, życiem indiańskich plemion, ich tradycją, szamańskimi obrzędami, totemizem[68].

Najlepszym komentarzem podsumowującym powyższe obserwacje będzie stwierdzenie Tomasza Pindela, że nie ma pisarzy realistyczno-magicznych, są jedynie dzieła realizmu magicznego. Twórczość przywoływanych pisarzy nie ogranicza się, wbrew obiegowym opiniom, do mocno już dzisiaj zdewaluowanej „barokowej" estetyki, jak twierdzą znawcy. Także latynoamerykańskie pochodzenie nie implikuje twórczości tego typu. Udowodnili to na przykład: sławny argentyński pisarz Jorge Luis Borges, uprawiający wyjątkową odmianę fantastyki, chociaż interpretatorzy i u niego próbują doszukiwać się sygnałów *realismo mágico*. Jedynie przelotny alians łączył z nurtem Ernesta Sabáto (powieść O *bohaterach i grobach*) czy Julia Cortázara (np. opowiadanie *List do znajomej w Paryżu*), autora słynnej *Gry w klasy*.

Realizm magiczny przeszedł długą drogę od pamiętnego manifestu Franza Roha oraz teorii Massima Bontempellego. Rozprzestrzenił się w piśmiennictwie latynoskim, wchłaniając wierzenia, mity, wybujałą przyrodę, a nade wszystko temperament i wyjątkową mentalność mieszkańców. Bez wątpienia to „literatura hispanoamerykańska odegrała pionierską rolę w rozwoju stylistyki realizmu magicznego, [...] to w niej szukać należy korzeni nowego nurtu, a także najdoskonalszych realizacji, bowiem to właśnie na tym kontynencie wytworzyła się szczególna sytuacja sprzyjająca zerwaniu z obowiązującymi kanonami literatury europejskiej"[69]. Z ojczyzny Nowej Rzeczowości wyemigrowała za Atlantyk, by stamtąd, pod hiszpańską nazwą, w formie przekładów (w Polsce boom tłumaczeń przypadł na lata 60. i 70.) oraz postmodernistycznych remutacji wrócić z powrotem do praźródła, zataczając wielkie ewolucyjne koło.

---

[68] Szerzej omawiam powieści I. Allende w artykule *Realizm magiczny...*, dz. cyt., s. 39–41.

[69] T. Pindel, dz. cyt., s. 266.

Można dokonywać zestawień europejskich i południowoamerykańskich wersji kierunku, konfrontować odmienność tradycji, żywiołowość natury z pełnym chłodu i fotograficznej precyzji oglądem rzeczy, magię Bytu z tą wynikającą z naiwnej wiary, prostotę z bogactwem języka itd. Coś wszakże jednoczy obydwie wersje. Po pierwsze, wpisują się w „odwieczne próby poszerzenia mimetyczno-realistycznych możliwości literatury w opisywaniu rzeczywistości o elementy nadnaturalne, cudowne, irracjonalne, mityczne i baśniowe, którym w umowie z czytelnikiem przypisuje się realny byt"[70], co podkreśla Grzegorz Gazda. Po drugie, służą, jak się wydaje, artykulacji tęsknot rozczarowanego dominacją racjonalizmu współczesnego człowieka za pierwotnym zrównaniem rzeczywistości fizykalnej i świadomości magicznej, za pierwotnie naiwnym doznawaniem świata[71].

O stylizacjach mitycznych w polskiej prozie współczesnej

Większość badaczy z pewną nonszalancją podchodzi do wątków realnomagicznych w dorobku prozaików znad Wisły. Stosunkowo niedawno uświadomiono sobie, nawiasem mówiąc, iż nie są one wyłącznie domeną egzotycznego piśmiennictwa południowoamerykańskiego. Irytuje przebrzmiała, mocno nadużywana nazwa, krytycy zauważają jednak wzmożoną aktywność zjawisk podobnych stylistyce *á la* García Márquez, szczególnie w literaturze ostatnich dwóch dekad, lecz albo unikają terminu realizm magiczny, albo omijają ten nieznany rejon. Nieufność i krytycyzm wobec mody na stylizacje mityczne we współczesnej prozie wyrażał wielokrotnie Tomasz Burek, nazywając powieści Olgi Tokarczuk „muchomorem imitującym prawdziwka"[72]. Etykieta naśladowcy Garcíi Márqueza wyraźnie zresztą ciąży autorce *E. E.* Pytana w wywiadach, odcina się od niej, chociaż porównanie ze słynnym latynoskim pisarzem traktuje jak komplement, ale sam nurt deprecjonuje, nazywając niezręczną próbą połączenia pozytywistycznej wizji świata z dziecięcym poczuciem cudowności.

Poważnym utrudnieniem okazuje się więc brak szerszego opisu polskiej wersji magiczno-mimetycznej estetyki, która nie wypracowała osobnego nurtu wzorem latynoamerykańskiego czy za-

[70] G. Gazda, dz. cyt., s. 545.

[71] Por. M. Szewczyk, *Realizm „Stu lat samotności"...*, dz. cyt., s. 47.

[72] Zob. T. Burek, *Dziennik kwarantanny*, Kraków 2001, s. 170–171.

chodnioeuropejskiego. Jedynym wyraźnym akcentem jej obecności w dwudziestowiecznej literaturze, zdaniem krytyków amerykańskich, była twórczość Brunona Schulza[73]. Interpretatorzy z prozą realizmu magicznego, a ściślej rzecz biorąc z postmodernistyczną remutacją nurtu, wiążą dzisiaj poza wspomnianą Olgą Tokarczuk m.in. Pawła Huellego, Andrzeja Stasiuka, Magdalenę Tulli, Jerzego Sosnowskiego, czyli właściwie całą czołówkę pisarzy młodego pokolenia. Zapotrzebowanie na polskie Macondo sprawia, że odnajduje się je w Prawieku Tokarczuk (*Prawiek i inne czasy*), Ściegach Tulli (*W czerwieni*) albo w Dukli Stasiuka (*Dukla*).

W komentarzach literaturoznawców rzadko słychać termin realizm magiczny, mówi się raczej o zintensyfikowanych tendencjach mityzacyjnych, imitacjach magiczności, stylizacjach mitycznych, umagicznionych reminiscencjach z dzieciństwa, chęci ponownego zaczarowania świata, ucieczce od współczesności (Jerzy Jarzębski, Przemysław Czapliński, Tomasz Mizerkiewicz). Mieczysław Orski ukuł pojęcie realizmu mitologicznego, czym eksponuje skłonność do mitologizowania rzeczywistości realnej w utworach „Formacji 89" (określenie Jana Tomkowskiego), fascynacje archetypem, magią, ezoteryczną wyobraźnią, lokalną klechdą. Na pytanie o polski realizm magiczny pada odpowiedź ze wskazaniem na nostalgiczne pejzaże beskidzkie Stasiuka (*Opowieści galicyjskie*, *Dukla*), w których zza obrazu banalnej codzienności prowincji wygląda nadzwyczajność, albo na *Prawiek i inne czasy* Tokarczuk, wyraz tęsknot za pierwotną harmonią istnienia, za uniwersalnymi symbolami kultury[74].

Powieści Tadeusza Nowaka, reprezentanta – by użyć sformułowania Anny Kamieńskiej – „chłopskiego nadrealizmu", patronują zaś ludowej odmianie realizmu magicznego, która mieści się zarazem w kręgu tzw. literatury totemicznej („poszukiwania korzeni"). Wymienia się tutaj utwory Wiesława Myśliwskiego, *Konopielkę* Edwarda Redlińskiego, *Kulkę*

[73] Zwróciła na to uwagę B. Tokarz, *Mimesis – realizm – magia*, [w:] *Realizm magiczny...*, dz. cyt.

[74] Zob. J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 174–175; M. Orski, *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O prozie polskiej lat 90-tych*, Warszawa 2003; P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2000, s. 247–252; zob. też B. Małek, *Czy realizm magiczny? O prozie Andrzeja Stasiuka*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria"2002, z. 11; T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w polskiej prozie po 1968 roku*, Poznań 2001. Por. J.Z. Brudnicki, *Wieś w literaturze polskiej*, „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 18; M. Motyl, dz. cyt.

z *chleba* reżysera filmowego i prozaika Jana Jakuba Kolskiego[75]. Można odnieść wrażenie, że wspólnym mianownikiem wszystkich tych realnomagicznych migawek w polskiej literaturze są próby rekonstrukcji „umarłych światów", inaczej mówiąc, swoistych powrotów za pośrednictwem pamięci i wyobraźni do „dziecięcych Arkadii", a te stały się – trudno nie zgodzić się z sugestią Anny Sobolewskiej – specjalnością rodzimych twórców w ostatnich kilku dekadach[76]. Znamienne, że śladem tej tematyki podążają wspomniani reprezentanci młodej generacji pisarzy, dla których obce są doświadczenia zagłady „małej ojczyzny" albo wykorzenienia. Mityzacyjne zabiegi służą nie tyle refleksji nad utraconym prywatnym rajem dzieciństwa, ulokowanym w niedawnych czasach PRL-u, ile osobistej weryfikacji przeszłości czy raczej swoistej desakralizacji „bezgrzesznych lat", zauważa Orski. Przemysław Czapliński diagnozując to zjawisko, używa określenia „mitobiografia". Według niego obecność wątku powtórnego dzieciństwa w prozie mitobiografistów, w które upływ czasu i dojrzałość wpisały nowe znaczenia, „daje poczucie władzy nad czasem", „zwiększa poczucie integralności"[77].

Bez nostalgicznej łezki w oku do niedawnej historii wracają młodzi narratorzy *Krótkiej historii pewnego żartu* Stefana Chwina, *Opowiadań na czas przeprowadzki* Pawła Huellego, wracają, aby zdiagnozować wpływ obydwu totalitaryzmów na świadomość człowieka żyjącego wtedy i dzisiaj. Połączenie mitycznie ukształtowanej rzeczywistości z czasoprzestrzenią dzieciństwa *Widnokręgu* Myśliwskiego uczyniło z jednostkowego przeżycia bohatera uniwersalne doświadczenie inicjacyjne. Odtworzenie „zatopionej w pamięci" czasoprzestrzeni pomaga Piotrowi z *Widnokręgu* odkryć własną tożsamość. W *Weiserze Dawidku* pozwoliło nadać tajemnicy z przeszłości wymiar egzystencjalnej konstatacji dotyczącej tajemnicy bytu. Nieprzypadkowo autorzy w obserwacjach dorosłych wybierają młodzieńczy punkt widzenia. Dla zdolności szczególnej mikroobserwacji, fotograficznej pamięci zdarzeń i przedmiotów. Wykorzystują szczególne potencjał niedorosłego: intensywne, zmysłowe przeżywanie świata, jego feeryczną wyobraźnię czy wreszcie niewiedzę i naiwność człowieka „niegotowego", żeby uwiarygodnić ucieczkę od realnych dramatów współczesności.

[75] Por. J. Z. Brudnicki, *Wieś w literaturze polskiej*, „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 18; M. Motyl, dz. cyt.

[76] A. Sobolewska, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 33.

[77] P. Czapliński, *Ślady przełomu: o polskiej prozie 1976–1996*, Kraków 1997, s. 208.

Dzieciństwo w omawianej prozie ma więc dwa oblicza: nostalgiczne i gorzkie, umiejscowione pomiędzy świadomością dorosłego autora i niedorosłego narratora/bohatera.

Pisarstwo Olgi Tokarczuk lansuje jeszcze jeden wariant dzieciństwa, a właściwie adolescencji. Swoje bohaterki – dziewczęta w okresie pokwitania, odkrywające własną kobiecość (płeć ma dla autorki zasadnicze znaczenie) wyposaża w wiedzę tajemną, w zdolności mediumiczne, umiejętność transgresji. Uosabiają mityczną siłę przyszłej kobiecości, ale i grzeszne freudowskie instynkty młodości. Spostrzeżenia te potwierdzają konstatacje Grzegorza Leszczyńskiego. Dziewczęcość u Olgi Tokarczuk wyzwala magię, jest przez nią owładnięta. „Kobiecość kładzie kres magiczności. Człowiekowi dojrzałemu pozostaje już tylko ciekawość, fascynacja, próba opisania lub czysto ludzka potrzeba obcowania z tym, co niezrozumiałe, tajemne, irracjonalne. Lecz w traumatycznym świecie tajemnicy trwać mogą tylko małe kobietki" – pisze Leszczyński[78].

Konwencja infantylizująca, symboliczno-mityczny wymiar narracji, wyobraźnia utemperowana prywatną mitologią – zmontowana z tych elementów proza lat 90. przypomina zarówno realistycznomagiczne utwory pisarzy europejskich (V. Sørensen, J. Daisne, G. Grass), jak i latynoskie odmiany kierunku. Wątpliwa to jednak motywacja, aby doszukiwać się tutaj realizmu magicznego. Słusznie, jak sądzę, zjawisko zdiagnozował Tomasz Mizerkiewicz, mówiąc o skłonnościach do „stylizacji mitycznych" w polskiej prozie minionego stulecia. Stylizacja nie oznacza bynajmniej naśladownictwa, twórczości epigońskiej, lecz swoistą grę z tradycją realizmu magicznego, próbę reinterpretacji[79]. Przypadek *Opowieści galicyjskich* Stasiuka, powieści *Dom dzienny, dom nocny* Tokarczuk należy rozpatrywać bardziej w kontekście powszechnego dzisiaj zjawiska intertekstualności niż rzekomych tendencji realistycznomagicznych w twórczości polskich prozaików.

***

Obserwacje perturbacji terminologicznych, malarskich początków, zwrócenie uwagi na wkład teoretyków sztuki G. Hartlauba, F. Roha oraz animatora awangardy M. Bontempellego – koryfeuszy nowego ruchu artystycznego, następnie bardzo skrótowy ogląd europejskich

[78] G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006, s. 469.

[79] Zob. T. Mizerkiewicz, dz. cyt. Takie ujęcie proponuje m.in. M. Głowiński – zob. M. Głowiński, *O stylizacji*, [w:] tegoż, *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 187–189.

i iberoamerykańskich losów realizmu magicznego w światowej literaturze dla dorosłych, nie oddaliły nas, jak widać, od tematu dziecka i dziecięcości. Eksponowane w toku rozważań różne sygnały, przede wszystkim preferowanie dziecięcej perspektywy opowiadania oraz percepcji świata, cenione przez autorów nie tylko z kręgu *realismo mágico*, prowadzą do może nazbyt ryzykownej, choć niepozbawionej uzasadnień tezy o pajdialności, czyli dziecięcości wpisanej w omawianą tendencję. Jak sądzę, wyeksponowanej już w samej nazwie, doskonale wyrażającej mentalność małego człowieka. Dla niego wszak magia to codzienność, a cuda wpisane są w obiektywną rzeczywistość. Gdzieś na dnie realizmu magicznego znajdziemy adorację „prymitywnej naiwności" i wiary, radosnej ciekawości świata, z których rodzi się niezwykła siła małego człowieka. Pobrzmiewa w nim tęsknota dorosłego za dziecięcym przezwyciężeniem dualizmu świata, za stanem naturalnego pojednania sprzeczności. Godna zaakcentowania jest szczególna adoracja młodych lub bardzo młodych bohaterów w ważniejszych dziełach realistycznomagicznych. Nie występują w rolach drugoplanowych, w cieniu dorosłych, przeciwnie, znajdują się w centrum. Ich obecność umożliwia realizację nadrzędnego celu, jaki stawiają sobie autorzy, czyli rekonstrukcję doświadczenia pierwotnego.

Głęboko zapada w pamięć kobieta-dziecko z najsłynniejszej powieści *realismo mágico* czy *Stu lat samotności* – piękna, zielonooka Remedios. Jeszcze większe wrażenie robią mali chłopcy z opowiadań Garcíi Márqueza, zwłaszcza enigmatyczni bracia Toto i Joel, których pierwowzorami byli zapewne synowie pisarza, z utworu *Światło jest jak woda*. Odkrywszy dzięki dorosłemu przyjacielowi homologię światła i wody, rozbijają wszystkie domowe żarówki, aby żeglować po morzu światła w madryckim mieszkaniu. Korowód innych znaczących bohaterów (oscylujących między mitem „świętego" i „grzesznego" dzieciństwa) otwierają charyzmatyczni chłopcy z prozy Massima Bontempellego (*Szachownica przed lustrem*; *Syn dwóch matek*), dalej Oskar Matzerath, właściciel blaszanego bębenka w powieści Güntera Grassa, mali bohaterowie powieści Ernsta Jüngera (np. *Na Marmurowych Skałach*), chłopiec z *Wyspy Artura* Elsy Morante, „dziecko północy" z powieści Salmana Rushdiego (*Dzieci północy*), zmysłowa „nimfetka" Melania (Angela Carter, *Magiczny sklep z zabawkami*). Są wśród nich też postacie z polskiej prozy sytuowanej w orbicie wpływów estetyki, a więc Ruta – „dziecko natury" z *Prawieku i innych czasów* Tokarczuk, Dawid Weiser – tytułowy bohater powieści Huellego,

ale też i Józef z opowiadań Brunona Schulza, najpiękniejsze w naszej literaturze wcielenie idei „powtórnego dzieciństwa", według określenia Anny Czabanowskiej-Wróbel[80]. Powyższa lista uwzględnia jedynie bardziej znane czytelnikom przykłady. Ich obecność nadaje utworom szczególną wymowę. Można też wskazać serię pokrewnych atrybutów łączących tę galerię indywidualności przypominających baśniowych odmieńców. Nieprzypadkowe wydaje się choćby upodobanie autorów do „grzesznego wieku", czyli stanu między dzieciństwem a adolescencją, w którym znajdują się bohaterowie. Nadzwyczajna moc transgresji, położenie akcentu na zdolności mediowania między różnymi wymiarami: widzialnym i niewidzialnym, realnym i fantastycznym. Zasygnalizowany temat stwarza rozliczne możliwości dalszych eksploracji i zasługuje na osobną rozprawę, nie będzie jednak przedmiotem dalszych dociekań.

[80] Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, 313–332.

Dziecięca rzeczywistość cudowna

Figura „magicznego dziecka"

Dziecięcość i magia wzajemnie się rymują. Dziecko, jak stwierdza Anna Sobolewska, „obdarzone potęgą wiary i wyobraźni jest magiem – czarodziejem z natury"[1]. Kilkulatek nie potrzebuje tajemnych ksiąg, specjalnych receptur, żeby czarować, kieruje się *élan magique* – powiedziałby znawca wyobraźni poetyckiej Gaston Bachelard. Zamiast skomplikowanego laboratorium alchemika wystarczą zamknięte oczy, „kamyki, sznurki, szkiełka, pióra zardzewiałe" (z wiersza Leopolda Staffa *Kieszeń*). Tak postrzegana magia opiera się na istniejącej wokół malucha rzeczywistości, nie posiłkuje się zodiakiem ani tarotem. Kilkuletni człowiek posiada kompetencje maga-uzdrowiciela, kiedy leczy chorego pluszowego misia, cudotwórcy, kiedy babkę z piasku zamienia w urodzinowy tort.

Dziecko w pierwszych latach swej egzystencji percypuje rzeczywistość realną dwoma kanałami. Patrzy, co zauważył Jerzy Cieślikowski, niejako „od spodu"[2], ma zatem przywilej perspektywy raz od dołu, raz „zadartej głowy", dojrzy wtedy to, co niewidoczne dla dorosłych oczu. Zdobyte empirycznie doświadczenie uzupełnia świeżym niezbrukanym jeszcze racjonalizmem spojrzeniem, projekcjami marzeń, iluzji, magii i snów, przesądami i błędnymi przekonaniami, tworzy przecież nawet własną kosmogonię (z ust pewnego czterolatka usłyszałam, że świat zaczął się w środę po południu, wtedy cała jego rodzina spadła z nieba, łącznie z samochodem, który trochę się potłukł i dlatego ma wgnieciony zderzak!). „Beniaminek ludzkości" to wcielenie *homo ma-*

[1] A. Sobolewska, *Od magii do mistyki. Powieści inicjacyjne Janusza Korczaka*, [w:] tejże, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 111.

[2] Por. J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975.

gicus, by posłużyć się efektownym i trafnym określeniem Alicji Baluch, który chce wyjść z cienia olbrzymów, udowodniwszy wcześniej swoją moc. Znakomicie funkcjonuje bez zegarka, czas fizykalny dlań nie istnieje, żyje wiecznym „teraz", odcięty od *perfectum* i *futurum*, serce zaś tego kosmosu bije w jego własnych piersiach.

Obraz „magicznego dziecka" zaczyna się kształtować w kulturze przełomu XVIII i XIX wieku, szybko zdobywając rangę jednej z kluczowych kategorii filozofii człowieka romantyzmu. Literatura dorosłych odkrywa walory dziecięcości paradoksalnie w czasach, kiedy ugrzeczniona autorytarna moralistyka dla młodych czytelników wykorzystywała każdą sposobność, aby pokazywać wyłącznie ujemne strony dziecięcej natury. Uczniowie Goethego i Schillera tymczasem stawiają za wzór dorosłemu artyście wrażliwość małego człowieka, z upodobaniem kreują „natchnione" dziecięctwo i kreślą portrety małych profetów. Wzorem stał się jasnowidzący chłopiec naznaczony piętnem śmierci ze słynnej ballady *Król Olch* pióra Goethego. Odbiera on „głosy z ciemności" niesłyszalne przez tulącego go w ramionach ojca. Rzeczywistość „mroku" utożsamiana w romantycznym odczytaniu z rzeczywistością metafizyczną zwraca się wyłącznie do dziecka. Albowiem dorosły, przekroczywszy niegdyś granicę dzieciństwa, jak przekonywali czciciele „czucia i wiary", utracił wyjścia poza realność, przekroczenia progu Innego Świata.

Małoletni bohaterowie literaccy – artyści, wizjonerzy, mają „dostęp do prawd i tajemnic nieosiągalnych dla innych"[3], są również, cytując Marię Janion, „niezbrukanym wcieleniem wytęsknionej idealności"[4]. Dla wybrańców Muz: Orcia z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, Beniamina z *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej, bliskość Absolutu okazuje się zarówno darem jak i przekleństwem. Ich losy uosabiają podwójne doświadczenie generacji romantycznej z Heglowskim kultem wybitnych indywidualistów oraz młodzieńczym dynamizmem, napiętnowanym wszelako *mal du siècle* – widmem zwątpienia i śmierci. Dopełnieniem a zarazem odwróceniem sielankowej wizji dzieciństwa, znamiennej dla preromantyzmu (inspirowanej lekturą *Emila* J.J. Rousseau) było ponadto martyrologiczno-mesjanistyczne „Boskie dziecięctwo", symbolizujące los całego narodu, który miał przeżywać w myśl romantycznego światopoglądu podobną Chrystusowej Drogę

[3] A. Kubale, *Dziecko*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 199.

[4] M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 129.

Krzyżową, opisywane w poezji Norwida, Ujejskiego czy też „ciemne", „lucyferyczne" w późnych dramatach Słowackiego[5]. Ten wątek zapowiadał słynną koncepcję „grzesznego dzieciństwa", ogłoszoną w następnym stuleciu przez klasyka psychoanalizy Sigmunda Freuda. W romantycznej fascynacji zagadką dzieciństwa Anna Kubale dostrzega wiele niekonsekwencji. Obraz podwójnej natury dziecka romantycznego, w którym widziano zbawcę narodu albo „poetę przeklętego", zdaniem badaczki, wyprowadził pokolenie Krasińskiego na manowce wzajemnie wykluczających się interpretacji. Tęskniący za dziecięcym rajem poeci romantyczni skazali swoich bohaterów na wygnanie i samotność, nobilitując ich odmienność, pozbawili, o ironio, przywilejów wieku. Kostium „dziecka romantycznego" ukrywał także często patriotyczne mrzonki, nadzieje i rozczarowania dorosłych[6].

Warto przypomnieć, iż wciąż obecny w kulturze i literaturze dla dorosłych mit dziecka-artysty, dziecka-poety nie jest wyłącznie dziedzictwem romantyzmu. Zrodził się pod egidą włoskiego historiozofa połowy XVIII stulecia Giambattisty Vico, który wysuwając tezę o poetyckiej i mitycznej zarazem naturze ludów pierwotnych, połączył poezję z dzieckiem. Koncepcja Vico znalazła swoją kontynuację nie tylko w epoce Byrona, powrócili do niej moderniści, utożsamiając postawę dziecka z postawą artysty.

Centralne miejsce, nie tylko w romantycznej antropologii, małe dziecko zawdzięczało swej kosmogonicznej naturze, uosabiało przecież prapoczątek, inicjalny stan człowieka, jeszcze rajski, czysty, zwiastujący dorosłość, wyrażający „pierwotny stan rzeczy". Obcy dziecku podział na ciało i duszę przezwyciężał skostniały Kartezjański dualizm świata. Stało niejako na granicy doczesności i nieśmiertelności, dlatego kultury pierwotne dostrzegały w nim pośrednika w kontaktach z zaświatami czy naturą. Usytuowanie dziecka w tzw. przestrzeni granicznej[7], na co zwrócili uwagę pionierzy romantyzmu, przechowywała tradycja ludowa, powierzając niedorosłym bohaterom bajek wyprawy do piekieł, by odwagą i ciężką pracą odpokutowali grzechy swoich najbliższych. To uzasadniało inny pogląd, w myśl którego dziecko, dopóki nie opanuje mowy, widzi anioły i potrafi porozumiewać się

[5] Por. A. Kubale, *Dziecko*, dz. cyt., s. 199–200. Inne przykłady „romantycznych dzieci" Anna Kubale podaje w studium *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984. Por. też M. Piwińska, *Dziecko. Fragment romantycznej biografii*, „Twórczość" 1976, nr 8.

[6] Por. tamże.

[7] Termin Ewy Nowiny-Sroczyńskiej. Por. tejże, *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Łódź 1997, s. 179.

ze zwierzętami[8]. Wszystkie wymienione walory doskonale uchwyciła wyobraźnia Jacka Malczewskiego, malarza urzeczonego romantyczną wizją enigmatycznego dzieciństwa. Sceny z udziałem dzieci spotykających w realnym świecie anioły albo fauny, utrwalone m.in. na obrazie *Aniele, pójdę z Tobą* (namalowany pod wpływem wiersza Lenartowicza *Za aniołem*), ukazują charakterystyczną otwartość „wyjątkowego" dziecka na rzeczywistość metafizyczną i jego przymierze z Naturą. Mali bohaterowie obrazu *Moje modele* bez lęku czy zdziwienia przyjmują obecność leśnego bożka w wojskowym płaszczu i drapieżnych chimer[9]. Ewa Nowina-Sroczyńska w interesującym studium etnologicznym przypisuje „magicznemu dziecku" rangę uniwersalnej figury ludzkiej wyobraźni. Analizuje różne wcielenia niedorosłych bohaterów: od odmieńca Jasia-Jeżyka z baśni braci Grimm, „świętego dziecka" z wierzeń ludowych i tradycji chrześcijańskiej, poprzez dzieci pośredniczące między dorosłymi a zaświatami, po „absurdalne dziecko" z *Małej apokalipsy* Konwickiego. Tworzą one, zdaniem badaczki, swoistą topikę, wyobrażeniowy portret „dziecka magicznego"[10].

Topos „uświęconego dziecięctwa" zaszczepiła w świadomości chrześcijańskiej tradycja ewangeliczna. Podstawową wartość początkowego stadium życia Chrystus, a za nim pierwsi wyznawcy, upatrywał w niewinności utożsamianej z prostotą i niewiedzą, będących nie mankamentem, lecz największym atutem w teologicznej edukacji. Umiejętność bezwarunkowego zawierzenia Bogu, co z taką łatwością przychodzi dziecku, przeciwstawiano skłonnej do sceptycyzmu naturze dorosłego, przedkładającego częściej mądrość własną nad słowo Najwyższego. Wielokrotnie przywoływane słowa Jezusa:

---

[8] Zob. tamże. Por. też P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998, s. 109–118 (tu hasło: *Dziecko*). Pogląd, że to głównie dzieci widzą i rozmawiają z aniołami, że mają wyjątkową wrażliwość dzięki percepcji obejmującej „obszar" między snem, marzeniem a rzeczywistością, dość powszechny w świadomości ludowej, nadal funkcjonuje w pewnych kręgach (por. A. Grün, *Każdy ma swojego anioła*, przeł. K. Zimmerer, Kraków 2001).

[9] Malczewski namalował kilka płócien przedstawiających spotkanie wiejskich pastuszków z Aniołem Stróżem. Godne szczególnej uwagi są tu dzieła: tryptyk *Za aniołem, Anioł i pastuszek, Do sławy*. Wizję dzieciństwa w malarstwie Malczewskiego omawia Urszula Makowska w szkicu *Dziecko w malarstwie polskiego modernizmu*, [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992, s. 21–25. Por. również *Dziecko w malarstwie polskim od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów muzeów polskich* [katalog wystawy], Warszawa 2004, s. 40–41.

[10] Zob. E. Nowina-Sroczyńska, dz. cyt., s. 202. Pojęcie „dziecka magicznego" E. Nowina-Sroczyńska zapożyczyła z prac francuskiego socjologa Philippe'a Ariesa, autora przełomowej rozprawy *Historia dzieciństwa*.

„ktokolwiek nie przyjmie Królestwa Bożego jako dziecię, nie wejdzie do niego", uczyniły powrót do puerylnego nieskalania grzechem i bezwarunkowej wiary przepustką do osiągnięcia szczęścia wiecznego[11]. Scalenie dzieciństwa z *sacrum* przypieczętowały jednocześnie przekazy apokryficzne, gloryfikujące okoliczności narodzin Bożego Dzieciątka. Szczególnej opieki Opatrzności nad maluczkimi dowodzi w powszechnym mniemaniu siła dziecięcej modlitwy, która zyskuje większy posłuch w niebie aniżeli prośby dorosłych wiernych. Niebiańskość w potocznej świadomości wymieniała się synonimicznie z dziecięctwem (nie dzieciństwem jako takim). Miejscem naturalnie przynależnym, zwłaszcza małym dzieciom, były „górne rejony", żywiołem zaś powietrze, nie dotyczyło ich Newtonowskie prawo grawitacji. Ten na poły transcendentny status potwierdzają wyjątkowe predyspozycje do przeżywania objawień i cudów. Za ich pośrednictwem komunikuje się ze światem Matka Boska (słynne XX-wieczne objawienia w Lourdes, Fatimie czy La Salette były wszak udziałem młodych pastuszków). W akcie epifanii naiwność, brak uprzedzeń, wiara i prostota, wszystkie metrykalne „niedostatki", okazują się największymi atutami[12]. Wyobraźnię „ludzi z gminu" zdominował zatem tkliwy obraz maleńkości jako swobodnego poruszania się między niebem a ziemią, pełnej radosnego upojenia bliskością Boga. Nad głowami wiernych w kościołach obok Świętej Trójcy, zastępów aniołów i świętych, zwiewne, złotowłose cherubinki głoszą chwałę Pana w dynamicznych pozach ze śpiewem na ustach.

Dzieciństwo kojarzyło się równocześnie ze stanem rajskiego niezróżnicowania, amorficzności, stąd brał się obojętny stosunek do bezgrzesznej dziecięcej nagości. Taka wizja rzutowała z kolei na pajdialną ikonografię. Renesansowi malarze Hans Holbein, Sandro Botticelli (odkryty na nowo w połowie XIX wieku przez Johna Ruskina) czy Rafael umieszczali na swoich płótnach niemowlęta, skrzydlate aniołki, eteryczne, często nagie amorki jako symbole czystości i autentyzmu. Obecność skrzydeł sygnalizowała natomiast sylficzną stronę dziecięcej

[11] Warto przypomnieć, że odmienną wizję „początkowego stanu" człowieka prezentuje św. Paweł, znany z bardzo wnikliwej interpretacji dziecięctwa Bożego. W swoich *Listach* traktuje niedojrzałość jako przeszkodę utrudniającą przyjęcie prawd wiary, konfrontuje z dojrzałością, która oznacza dlań gotowość bycia świadomym chrześcijaninem. Por. ks. A. Banaszek, *Biblijny obraz dziecka i jego implikacje moralne*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, t. 1, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 1998, s. 25–36.

[12] Por. E. Nowina-Sroczyńska, dz. cyt., s. 100–105.

psyche[13]. Symbolizowały odradzanie się oraz ponowne odnalezienie Boga przez człowieka. Sztuka od wieków w toposie dziecka wyrażała przecież tęsknotę za powrotem do raju ziemskiego, za czasem harmonii, dobra i swobody. Sentymentalizm delikatnych istot, malowanych w XVIII i XIX stuleciu, przekreślił ostatecznie *fin de siècle* symbolicznymi portretami małych melancholików o głębokim spojrzeniu (Stanisław Wyspiański, Olga Boznańska) bądź poruszającymi wizjami dzieci-marionetek pędzla Witolda Wojtkiewicza[14].

Psychologiczne aspekty dziecięcego myślenia magicznego

Magiczne właściwości myślenia i wyobraźni najmłodszych stały się obiektem zainteresowania psychologii rozwojowej za sprawą Jeana Piageta oraz Lwa S. Wygotskiego. Obaj powiązali te zjawiska z dziecięcym pojmowaniem przyczynowości. Dziecko żyje w przekonaniu o swojej władzy nad chmurami, księżycem, cieniem, które według niego spacerują wraz nim. Ożywia martwe przedmioty, panuje nad najbliższą sobie przestrzenią, przekonane, że jego życzenia, myśli tudzież gesty mogą wpływać na kształt otoczenia (tzw. omnipotencja myśli). Piaget badał zjawisko tzw. przed-przyczynowości u dzieci powyżej trzeciego roku, kiedy zaczyna się etap pytań z serii „dlaczego", z którymi wiąże się potrzeba celowych wyjaśnień. W reakcjach dzieci poza celowością ukazał się szczególny rodzaj realizmu spowodowany nierozróżnianiem sfery fizycznej od psychicznej (np. sen to mały materialny obrazek, myśl to rodzaj głosu, a nazwa materialnie scala się z rzeczą itp.). Stąd bierze się przeświadczenie: żyje i ma świado-

[13] Nie zmienia to wszakże faktu, iż w malarstwie i rzeźbie aż po *belle époque* postacie dzieci często stylizowane są proporcjami ciała, gestem, mimiką twarzy na „małych dorosłych" (*puer senex*). Botticelli, Rafael i inni wielcy malarze epoki renesansu tworzą głównie portrety „dorosłego" Jezusa, otoczonego nimbem boskości. Takie wyobrażenie dziecka kultywuje też ikonografia świecka (np. XVII-wieczne dziecięce portrety A. van Dycka, Velázqueza). Podobnie przedstawiano nagrobkowe wizerunki najmłodszych (por. M. Kołakowska, *Renesansowe nagrobki dziecięce w Polsce XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, [w:] *Studia renesansowe*, red. M. Walicki, t. 1, Wrocław 1956). Szerzej na temat wyobrażeń dziecka i dzieciństwa w malarstwie od renesansu do początków XX w. piszą m.in. J. Cieślikowski, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Wrocław 1985; L. Impelluso, *Dzieci i rodziny*, [w:] *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, Warszawa 2001, s. 269–283; E. Micke-Broniarek, *Kiedy dziecko stało się człowiekiem... O ikonografii dziecięcej w malarstwie polskim XIX wieku*, [w:] *Dziecko w malarstwie polskim od XVI do końca XIX wieku...*, dz. cyt.

[14] Zob. U. Makowska, *Dziecko w malarstwie polskiego modernizmu*, [w:] *Mit dzieciństwa...*, dz. cyt., s. 20–35.

mość wszystko to, co znajduje się w ruchu (cień wie, że się porusza, słońce wie, że istnieje)[15]. Prace dwóch wspomnianych psychologów sprowadziły myślenie magiczne najmłodszych do właściwości zwanej partycypacją. Pojęcie zapożyczone z koncepcji umysłowości prelogicznej Luciena Lévy-Brühla oznacza ścisły związek, jaki widzi dziecko między obiektami lub zjawiskami, choć w rzeczywistości nic je nie łączy, ani kontakt przestrzenny, ani żadna logiczna przyczyna[16]. Ta cecha myślenia kilkulatka, według Piageta, wynika z naiwnej, egocentrycznej postawy wobec świata. Rekompensuje niejako brak wiedzy i doświadczenia.

Szwajcarski psycholog twierdzi także, iż magiczne myślenie najmłodszych determinują dwa czynniki: tzw. realizm poznawczy oraz relacje dziecko – dorosły. Pierwszy zaznacza się znamiennym przemieszaniem rzeczywistości wewnętrznej z zewnętrzną, sfery fizycznej z psychiczną – *signifiant* z *signifié*, „[dziecko – M. Ch.] umieszcza [...] w świecie albo w innych ludziach to, co my umieszczamy w nas, a umieszcza w sobie to, co my umieszczamy w innych"[17]. Kilkulatek przyjmuje, że może wpływać na rzeczywistość poprzez określony gest lub słowo. Drugi czynnik wynika zaś z postawy pełnej gotowości dorosłych na każde żądanie pociechy – „Dawid pokonuje Goliata" płaczem i krzykiem, dlatego mniejszy wychowuje się w przekonaniu panowania nad dorosłym. W odróżnieniu od Piageta, Freud w pracy *Totem i tabu*, w znamiennej dla siebie retoryce, wiąże myślenie magiczne z rozwojem dążeń libidalnych, kiedy *libido* scala się z *ego*, a dziecko przechodzi fazę Narcyza. Objawia się przede wszystkim manifestacją swojej często złudnej omnipotencji – zauważa autor *Wstępu do psychoanalizy*[18]. Chociaż z roli Kajtusia Czarodzieja szybko wyrastają już starsze przedszkolaki, zanika wówczas antropocentryzm, artyficjalizm czy poczucie wszechmocy, to symptomy myślenia życzeniowego (inne określenie myślenia magicznego) zdradzają nastolatki, nie wspomina-

[15] Informacje pochodzą z: J. Piaget, B. Inhelder, *Psychologia dziecka*, przeł. Z. Zakrzewska, Wrocław 1999, s. 81–82; A.S. Reber, *Słownik psychologii*, red. I. Kurcz, K. Skarżyńska, Warszawa 2000; *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, red. M. Żebrowska, wyd. 11, Warszawa 1982, s. 472.

[16] J. Piaget, *Jak sobie dziecko świat przedstawia?*, Lwów 1926. Cyt. za: A. Bieńkowska, *Forma, treść i funkcje myślenia magicznego dzieci*, „Kwartalnik Pedagogiczny" 1999, nr 1, s. 97. Zob. też L.S. Wygotski, *Myślenie i mowa*, przeł. E. Flesznerowa, J. Fleszner, Warszawa 1989, s. 127–132. O koncepcji Lévy-Brühla piszę szerzej w rozdz. 1.

[17] Cyt. za: A. Bieńkowska, dz. cyt., s. 99.

[18] Zob. tamże, s. 98.

jąc o metrykalnych dorosłych. Przybierają formę przekonań albo przesądów związanych ze strachem, wyrzutami sumienia, rozmaitymi pragnieniami etc. Ochronne czary (ulubiona maskotka-amulet, odpowiedni kolor stroju gwarantujący dobry stopień) stwarzają iluzję kontroli nad rzeczywistością, dzięki czemu dziecko czuje się bezpieczniej, redukują się lęki i kompleksy[19].

Problem relacji między dziecięcym myśleniem magicznym a realizmem poznawczym wciąż nurtuje psychologów. Pytanie o granice realności oraz iluzji powraca także w nowszych badaniach nad rozwojem dziecka. Przykładowo, Eugene Subbotsky wyodrębnił u najmłodszych dwa porządki myślenia: racjonalny (oparty na ciągłości i nieodwracalności czasu) oraz magiczny (oparty na zmienności i odwracalności czasu), zauważył przy tym, że granica między nimi jest bardzo płynna i często dochodzi do przemieszania[20]. Wśród wielu eksperymentów, za pomocą których sprawdzano potencjalne możliwości rozróżniania fikcji od rzeczywistości u przedszkolaków, warto przywołać choćby ten z rzekomo magicznym pudełkiem. Powiedziano maluchom, że jeśli posłużą się odpowiednim zaklęciem, pudełko zamieni obrazki w przedmioty. Wcześniej pytane, zdecydowanie zaprzeczały, jakoby było to możliwe w codziennym życiu, jednak po wyjściu opiekunów próbowały czarować.

Zachowania magiczne objawiają się w wielu formach aktywności ludycznej należących do sfer dziecięcego folkloru. Począwszy od uniwersalnych zabaw opartych na strukturze koła w tonacji pół żartem, pół serio (kółko graniaste, zabawa w niedźwiedzia), które wywodzą się z rytualnych tańców, najpierwotniejszej przecież formy magii. Symbolizują bycie razem, radość, bezpieczeństwo, ale konotują równocześnie zaproszenie do „ciemnego" tańca śmierci[21]. W większości dziecięcych zabaw uruchamiają się typowe mechanizmy magiczne: ożywają lalki, pluszowa menażeria zachowuje się jak ich kilkuletni właściciel albo on sam przeistacza się w samochód rajdowy. Wprowadza

[19] Zob. tamże, s. 99–102.

[20] Zob. M. Kielar-Turska, *Paradygmaty baśniowe wyobraźni dziecięcej*, [w:] *Rozigrana córa mitu. Kulturowe konteksty baśni*, t. 1, red. G. Leszczyński, Poznań 2005, s. 157–158.

[21] Autor *Wielkiej zabawy...* zauważa związki zabawy w kręgu z „zaczarowanym kołem" (motyw znany np. z baśni O *krasnoludkach i o sierotce Marysi* Konopnickiej). Powołując się na spostrzeżenia Northropa Frye'a, pisze, że ta forma aktywności odtwarza dwa porządki mityczne: koło radosne („ruch wstępujący" – mity o wiośnie, narodzinach) oraz koło śmierci czy metamorfozy („ruch zstępujący"). Zob. J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura...*, dz. cyt., s. 104.

kostium, maskę, „cudowny" rekwizyt (np. papierowa korona, patyk udający miecz kosmicznego rycerza), aby przemienić się w bohatera ulubionej kreskówki, baśniową królewnę, aby stać się po prostu kimś innym[22]. Klasyfikacja form dziecięcego folkloru wprowadzona przez Cieślikowskiego, autora licznych prac poświęconych kulturze najmłodszych, uwzględnia ponadto rozmaite formułki magiczne, nieodłączny element zabawy, czyli np. zamawianki, przezywanki, wyzywanki[23]. Ich geneza sięga pierwotnej wiary w sprawczą moc słowa, zachowują także podobne magiczno-zaklęciowe intencje, chociaż zneutralizowane typowo dziecięcą skłonnością do zabawy językiem.

Ustalenia współczesnych psychologów potwierdzają, że dorastanie nie pozbawia całkowicie myślenia magicznego, wiary w wyobraźnię i intuicję. Działają one na swój sposób terapeutycznie, bo pomagają człowiekowi radzić sobie z zagrożeniami i nieprzewidywalną naturą codzienności, stwierdza Subbotsky[24]. Współodpowiadają również za postawy czytelnicze między dzieciństwem a wiekiem młodzieńczym. Za ich sprawą kształtuje się pewien „system oczekiwań odbiorczych"[25] – posługując się sformułowaniem Umberto Eco, czyli pewien bagaż doświadczenia zbiorowego i jednostkowego, inaczej mówiąc – efekt odczytywania świata. Składają się nań między innymi umiejętność „poszerzonego" widzenia, płynne granice fikcji literackiej u najmłodszych, naturalna akceptacja współobecności płaszczyzny realistycznej i fantastycznej, ograniczona wiedza empiryczna, lekceważenie reguł zdroworozsądkowych, oczekiwanie na czytelne i jednoznaczne komunikaty.

Określenie magiczny posiada w dziecięcym języku wiele synonimicznych odpowiedników, najczęściej słyszymy: czarodziejski, czarnoksięski, baśniowy, bajkowy, zaczarowany. Słownikowe formuły przekonują, że magiczny znaczy: dotyczący albo właściwy magii, tajemny, mający niezwykły, tajemniczy urok czy wreszcie irracjonalny[26]. Współczesny racjonalizm i sceptycyzm ignoruje fakt, że hermetyzm, czyli wiedza tajemna, opiera się na przesłankach *par excellence* rozumowych:

[22] Por. typologię gier i zabaw R. Cailloisa [w:] tegoż, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 309.

[23] Zob. J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura...*, dz. cyt., s. 138–142.

[24] Cyt. za: M. Kielar-Turska, dz. cyt., s. 166.

[25] Por. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972, s. 94.

[26] Zob. np. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 2, Warszawa 2003, s. 527.

matematycznych obliczeniach, obserwacjach astrologicznych. Magowie w rodzaju Szymona Maga czy Merlina – symbolu arturiańskiej Brytanii – byli, paradoksalnie, prototypami dwudziestowiecznych noblistów w dziedzinie nauk ścisłych i przyrodniczych. Czym właściwie jest magia? Na tak naiwne pytanie poeta odpowiedziałby, korzystając z języka magicznej wyobraźni najmłodszych: „zbieraniem gwiazd do szklanego kubka" (*Kubek pełen gwiazd*, Urszula Małgorzata Benka) albo „zamianą kuchennego stołu w bezkresną pustynię" (*Wspomnienie* Bolesława Leśmiana). Świat dorosłych dostarcza kilku niepoetyckich, solidnych i arbitralnych odpowiedzi. Rozpatruje się ją w aspekcie socjologicznym, etnologicznym, psychologicznym, estetycznym czy wreszcie literackim. Prawo do autorytarnej definicji przypisują sobie antropolodzy, odpowiadając: uprawianiem czarów, rzekomą umiejętnością kierowania siłami przyrody przy pomocy tajemniczych nadnaturalnych środków, związaną z wiarą w istnienie mocy nadprzyrodzonych i obecność duchów[27]. Uznaje się ją za najwcześniejszą formę wierzeń religijnych oraz pierwotne źródło sztuki[28]. Rację mają bezspornie współcześni socjologowie, kiedy mówią, że jest najdawniejszą formą manipulowania tłumem. Społeczeństwa starożytne i średniowieczne widziały w niej zbiór konkretnych umiejętności, rodzaj rzemiosła. Dzisiaj bywa zazwyczaj utożsamiana z zaawansowaną technologią, trickami komputerowymi.

Przypomnijmy, etymologia słowa magia odsyła do greckiego rzeczownika *magos*, który oznacza czarodzieja, natomiast *mageia* – sztukę uprawiania czarów. Człowiek pierwotny dostrzegał w czarowaniu możliwość dokonywania przemiany istniejącego stanu rzeczy za pomocą gestów, zaklęć i obrzędów. Chęć takiej metamorfozy wiązała się z dążeniem do opanowania przyrody, okiełznania mechanizmów, które wymykały się spod kontroli. Poprzez zaklinanie deszczu, odpędzanie chmur burzowych, zmywanie złego, przerzucanie kamieni i owoców nad głowami tudzież inne praktyki magiczne wyrażała się swoista bezradność wobec tajemnych i niezrozumiałych praw natury. Nieskuteczność tych zabiegów nie odstraszała nawet wtedy, gdy kolejni amatorzy magii dzięki rozwojowi nauki uzyskiwali rzeczywistą kontrolę nad niektórymi z nich[29].

---

[27] Por. *Mały słownik antropologiczny*, red. T. Bielecki, wyd. 2, Warszawa 1976, s. 250–251.

[28] Por. np. B. Malinowski, *Mit, magia, religia*, przeł. B. Leś, D. Praszałowicz, Warszawa 1990; J. Szafraniec, *Magia, ryty i terapia*, Warszawa 1994; M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984 i in.

[29] Por. J. Szafraniec, dz. cyt., s. 32–41.

Dla najmłodszych magiczny nie oznacza wcale niemożliwy. Trzydziestolatek, widząc za oknem pasącego się na trawniku jednorożca, upuści z wrażenia filiżankę z kawą, trzylatek popatrzy przez chwilę, ale potem spokojnie dokończy talerz owsianki[30]. Percepcyjną i mentalnościową przepaść między rodzicami a ich pociechami znakomicie uchwyciła Anna Onichimowska w opowiadaniu *Odwiedziny* z cyklu *Dobry potwór nie jest zły*. Rolę „jednorożca" gra tutaj zakatarzony krasnoludek, przypominający swoim zachowaniem bardziej Karlssona z dachu niż swoich baśniowych pobratymców. Zjawia się w pokoju chorej dziewczynki, nie wzbudzając większego zainteresowania, ba, wydaje się małej gospodyni cokolwiek nudny. Rodzice na widok krasnala z brodą do pasa najpierw krzyczą z przerażenia, a potem podejrzewają u siebie chorobę psychiczną. Wyznaczenie linii demarkacyjnej między tym co empirycznie doświadczalne a niesprawdzalne z punktu widzenia dorosłych u dzieci mija się z celem. „Realne" dla kilkuletniego człowieka bywa wszak marzenie, złudzenie, iluzja, sen, magia – rodzic nazwie je wytworami fantazji sprzecznymi z prawami logiki. Nieumiejętność rozróżnienia racjonalnej rzeczywistości i magii to krótkotrwały przywilej metrykalny, odziedziczony po praprzodkach jako rodzaj struktury mityczno-archetypicznej, zakodowanej w Jungowskiej „zbiorowej nieświadomości".

Isaakowi Asimovowi, jednemu z najlepszych znawców i twórców *science fiction*, udało się, w moim przekonaniu, uchwycić sens percypowania magii przez najmłodszych, kiedy wspominał dziecięcą fascynację baśnią o Ali Babie i czterdziestu rozbójnikach, ówczesne zdumienie nad fenomenem jaskini ze skarbami, do której dostępu bronił kod: „Sezamie, otwórz się!". Zachwyt przyszłego pisarza nie osłabł nawet wtedy, gdy znalazł się w pobliżu automatycznie otwieranych drzwi, zamiast magii działała tutaj przecież tylko fotokomórka. Już wtedy świadomy był różnicy między osiągnięciami techniki a magią, pierwsza z nich ma swoje granice, druga ich nie potrzebuje. Magiczność sytuacji, na co zwrócił uwagę Asimov, prowokuje owo „Sezamie, otwórz się!". Drzwi regulowane mechanizmem działają według ściśle określonych wytycznych konstruktora. Posiadanie kodu na wyłączność daje jego właścicielowi moc nad nimi. Magia to rodzaj kodu dostępu, znany tylko wybrańcom, najliczniejszą grupą wśród nich są najmłodsi.

[30] Przykład z „jednorożcem w ogrodzie" (parafraza tytułu jednego z opowiadań Jamesa Thurbera) podsunął mi Andrzej Sapkowski, który określa w ten sposób pewien subgatunek *fantasy*. Zob. A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 44.

Dotychczasowe omówienia pomijały zjawisko magii w wymiarze estetycznym i literackim. Ten szalenie złożony problem prowadzi – co oczywiste – w wielu kierunkach: ku magii poetyckiej, czarodziejskiej, magii słowa, magiczności (w znaczeniu kategorii odbioru), wątków, motywów i bohaterów. Warto skupić się na istotnym dla dalszych rozważań aspekcie, mianowicie magii w baśni folklorystycznej, w której pełni rolę zarówno swoistej filozofii gatunku, podstawowej wartości estetycznej, jak i baśniowego światopoglądu. Większość gatunków fantastycznej epiki dla dzieci wyrosło na magicznej konstrukcji złożonej z armii czarodziejów (reprezentujących białą magię) i czarnoksiężników (rzeczników czarnej magii), wróżek i czarownic; magicznej fauny (czar-ptaków, smoków, przedsiębiorczych kotów w butach etc.) oraz flory (kwiatów paproci, bijących wierzb, róż, cudownych drzew). Światem przedstawionym baśni, legend, podań, klechd, opowiadań i powieści fantastycznych rządzi prawo czarodziejskiej różdżki, szklanej kuli, lustra itp. Doskonale rozpoznawalne motywy i wątki (magiczne formuły, przedmioty, przeciwnicy, metamorfozy) krążą w dziecięcym obiegu od zawsze. Cechą znamienną, co zauważył Roger Caillois, jest naturalność czarów w baśni. „Pierwiastek nadprzyrodzony nie jest [...] w nim straszny, nawet nie dziwny, bo stanowi on substancję tego świata, jego prawo, jego klimat", powiada znany francuski krytyk[31]. Stuletni sen królewny, „żywa woda", przeistoczenie się bestii w królewicza nie wzbudza najmniejszego sprzeciwu czy wątpliwości jako warunek *sine qua non* gatunku. Wszystko dzieje się w bezczasie bajek magicznych, gdzieś „za trzydziewiątą rzeką". W baśniach literackich magiczność wynika z klimatu dziecinnego pokoju, gdzie pod nieobecność dorosłych może być ewokowana snem, wyobraźnią. Chociaż autor nie zaciera w utworach śladów epoki, przeciwnie, sygnalizuje czas historyczny, także tutaj pełnoletni i dziecięcy odbiorca spodziewa się magii czarodziejskiej albo magii codzienności.

Jednym z walorów bajki magicznej, zwanej również czarodziejską, jest niezwykłość ujęcia zdarzeń fantastycznych, cudownych czy powszednich. Niezwykłość może równie dobrze implikować codzienność jak i fantastyka. Pod wyżej wspomnianą opinią Aleksego Nikiforowa, radzieckiego znawcy folkloru, podpisywał się Władimir Propp, autor słynnej rozprawy *Morfologia bajki*. W swej teoretyczno-morfologicznej propozycji opisu bajki magicznej nie ograniczył się do ustalenia jej głównych wyznaczników formalnych, bajkowych funkcji

[31] R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Błoński i in., wybór M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 32–33.

i sekwencji, analizy transformacji gatunkowych itd. Ustalając kompozycyjną jedność gatunku, zwrócił uwagę na niezmiennie realistyczny prolog i takiż epilog: życie rodzinne i związane z nim zatargi, choroba, praca na roli, zakłócona przez fantastyczno-baśniową galerię postaci wraz z cudownymi rekwizytami, a następnie *happy end* i powrót do rzeczywistości realnej[32]. Baśniowe fabuły przybierają przeto przeważnie formę kolistą, przygody bohatera wiodą „od nieszczęścia do szczęścia"[33]. Charakterystyczna komplementarność świata zbudowanego z racjonalno-fantastycznych płaszczyzn „przenikających się bez żadnych przeszkód" – jak konstatował Caillois – przypomina estetykę realizmu magicznego. Należy jednakże podkreślić, że różne odmiany baśni dla młodych czytelników (głównie te nowoczesne), powieści z pogranicza realizmu i fantastyki, *fantasy* wyraźnie faworyzują warstwę nierealną. Mimetyczna spełnia wobec niej rolę służebną, niejako posiłkową, punkt wyjścia i dojścia fabuły[34]. Zupełnie inny układ sił prezentują natomiast utwory realistycznomagiczne, ale tej kwestii poświęcę uwagę w kolejnych etapach rozważań.

Wokół kategorii cudowności w literaturze

Na temat cudowności jako zasadniczej wartości w baśniach poza W. Proppem i cytowanym wcześniej R. Caillois wypowiadał się także jeden z największych autorytetów w dziedzinie fantastyki baśniowej J.R.R. Tolkien. W słynnym eseju O *baśniach* przekonywał, że od sugestywnej cudowności zależy niezbędne w tym gatunku poczucie autentyzmu. Cudowne zdarzenia stanowią esencję świata „Za siedmioma górami...", nie może być mowy o mechanizmie *deus ex machina*[35]. Metamorfoza obrzydliwej żaby w urodziwego księcia będzie zatem zupełnie „naturalną" konsekwencją brutalnego rzucenia jej o ścianę

[32] Zob. W. Propp, *Nie tylko bajka*, przeł. i wyb. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 40. O racjonalizmie w baśniach zob. J. Trznadlowski, *Racjonalizm baśni*, „Prace Polonistyczne", seria 7, Łódź 1949, s. 277.

[33] Na „fenomen koła" w strukturach fabularnych baśni zwróciła uwagę Jacqueline Held, francuska krytyk i teoretyk literatury, autorka książek dla dzieci. Podaję za: G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci*, Warszawa 1990, s. 51.

[34] Zob. J. Trznadlowski, dz. cyt. Por. też V. Wróblewska w artykule *Czas i przestrzeń w ludowej bajce magicznej o zakazanym pokoju (T 311)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska XLV" 1995, s. 133–144.

[35] J.R.R. Tolkien, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, przeł. J. Kokot, M. Obarski, K. Sokołowski, Poznań 1994, s. 21.

przez królewnę (baśń Grimmów *Żabi król*), podobnie jak „naturalną" przyczyną „ożywienia" Śnieżki będzie pocałunek. Baśń nie potrzebuje żadnych racjonalnych uzasadnień, cudzysłowów dla tego typu motywów, wtóruje Tolkienowi kulturoznawca Manfred Lurker[36]. Zwykle ten jeden z najstarszych gatunków epickich staje się płaszczyzną odniesienia w dyskusjach estetycznoliterackich na temat natury tekstów wywodzących się z folkloru ludowego.

Problematyka cudowności w literaturze niezwykle rzadko gości w pracach polskich badaczy. Okazjonalnie wspomina się o niej przy opisie estetyki romantycznej ballady, XIX-wiecznych nowel grozy, gotycyzmu[37]. Zasięg pojęcia ogranicza się do pewnego zespołu środków stylistyczno-językowych, za pomocą których w utworze, przykładowo, czytelnik odczuje atmosferę cudowności, spotyka się z niewytłumaczalnymi zjawiskami rodem z opowiadań E.T.A. Hoffmanna albo doświadczy ludowej cudowności. Niejednokrotnie termin cudowność służy jako dyżurny synonim fantastyki. Taka dowolność rozumienia i używania terminu w polskim literaturoznawstwie ma kilka przyczyn. Bierze się ona z silnej tradycji wiary w biblijne cuda, z typowo ludowej wyobraźni mistyczno-religijnej, ale też i pozostałości pierwotnego „otwarcia" na sferę *sacrum*. Potocznie bowiem cudowność kojarzona jest zazwyczaj ze sferą sakralną, Boską epifanią albo rodzajem kontaktu człowieka z Bogiem. Ujęcie terminu cudowność w słownikach języka polskiego również zdaje się to potwierdzać. Sprawia wrażenie sztucznie utworzonej formy od przymiotnika cudowny. Autorzy hasła eksponują tym samym słowotwórcze jądro, czyli cud, pojmowany głównie w aspekcie religijnym. Najbardziej opiniotwórcze źródło teoretycznoliterackie podaje, że cudowność polega na

> występowaniu w obrębie świata przedstawionego utworu literackiego zjawisk nadnaturalnych, fantastycznych, postaci pochodzących z wierzeń religijnych oraz motywacji wykraczającej poza sferę doświadczeń empirycznych i pojęć zdroworozsądkowych. [...] Jest konstytutywnym elementem niektórych gatunków literackich, np. baśni. Stanowiła również składnik poetycki gatunków antycznych, przede wszystkim eposu, w którym bóstwa mitologiczne aktywnie uczestniczyły w biegu akcji[38].

---

[36] *Wörterbuch der Symbolik*, red. M. Lurker, Stuttgart 1979, s. 356 [tu: hasło *Märchen*]. Cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 16.

[37] Por. przykładowo I. Opacki, *Ballada* i A. Matuszewska, *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt.

[38] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. 3 (poszerzone i poprawione), Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 83–84.

Przytoczona definicja autorstwa Teresy Kostkiewiczowej precyzuje właściwości, głównie uniwersalizm zjawiska oraz literacki teren występowania. Uświadamia również istotną w kontekście omawianego problemu, nie zawsze jasno artykułowaną w analizach polskiej literatury odrębność cudowności i fantastyki. Sygnalizuje ten problem Maria Delaperrière w rozprawie pt. *Fantastyka czy cudowność? (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)* i słusznie domaga się, żeby uwzględniać w refleksji teoretycznoliterackiej rozdzielenie tych dwóch kategorii, a co za tym idzie, również osobnego traktowania literatury fantastycznej i baśniowej[39].

Dużo szerszą perspektywę konotacyjną napotykamy w języku francuskim. W odniesieniu do utworu literackiego funkcjonuje tutaj rzeczownik *merveilleux*, można go tłumaczyć jako „to, co w dziele literackim wiąże się ze zjawiskami niewytłumaczalnymi, z nadrzeczywistością (*surnaturel*)"[40]. Funkcjonowanie osobnej kategorii cudowności oraz zainteresowanie nią teoretyków literatury znad Sekwany ma długą tradycję, bo sięgającą aż czasów głównego praktyka klasycyzmu Nicolasa Boileau. W jeden z głównych wątków sporu „starożytników" z „nowożytnikami" w XVII i XVIII wieku: kwestię *mimesis* i kategorii prawdopodobieństwa, włączony został i problem cudowności w utworze klasycystycznym. Modny wówczas postulat głosił także konieczność zastępowania cudowności mitologicznej jej chrześcijańskim odpowiednikiem[41]. Wśród dwudziestowiecznych przedstawicieli tzw. estetyki wyobraźni znajdują się m.in. Roger Caillois i Iréne Bessiére. Wspólnym mianownikiem teoretycznych rozważań jest traktowanie fantastyki i cudowności jako odmiennych zjawisk zarówno pod względem ich ontologii czy proweniencji, jak i języka[42]. Francuscy badacze zwracają uwagę, że cudowność wywodzi się z pierwotnych obrzędów sakralnych, że u jej źródeł leżą magiczne praktyki. Pierwotna magia zakładała niegdyś czynienie cudów, za czym kryła się chęć rywalizacji człowieka z boską siłą, próba dorównania jej. Wytworem wyobraźni ucywilizowanego człowieka jest

[39] Zob. M. Delaperrière, *Fantastyka czy cudowność? (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „Ruch Literacki" 1990, z. 1.

[40] R. Micro Poche, *Dictionnaire d'apprentissage de la langue française*, rédaction dirigée par A. Rey, Paris 1993, s. 796.

[41] Zob. hasło: *Cudowność*, [w:] M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt. s. 84.

[42] Zob. M. Delaperrière, dz. cyt., s. 3–4. Zwraca na to uwagę też A. Czabanowska-Wróbel w rozprawie *Baśń w literaturze Młodej Polski...*, dz. cyt., s. 11.

natomiast fantastyka, która ma zupełnie inne uwarunkowania artystyczne i kulturowe.

Najbardziej znaną odmianę, czyli cudowność baśniową, charakteryzuje subtelnie zatarta granica między tym co racjonalne i irracjonalne. Istota fantastyki – przeciwnie – polega na ingerencji pierwiastka nadnaturalnego w rzeczywistość, czego efektem powinno być zaskoczenie, a nawet lęk. „Jest manifestacją skandalu, rozdarcia – twierdzi Caillois – nieznośnym wręcz wdarciem się w ten świat"[43]. Z takim spojrzeniem polemizował Tzvetan Todorov. Twierdził, że „cudowność" jest wyłącznie właściwością *science fiction* i baśni, fantastyka zaś uaktywnia się w ambiwalentnej strukturze dzieła. Zdecydowanie oddzielił fantastykę właściwą, określaną jako nieustanne wahanie między nadnaturalnym a naturalnym porządkiem, od cudowności operującej wyłącznie porządkiem nadprzyrodzonym oraz niesamowitości (nadprzyrodzone znajduje racjonalne wyjaśnienie). Francuski strukturalista dokonał także interesującej, choć mocno wybiórczej klasyfikacji kategorii. Podzielił ją na: hiperboliczną (polegającą na wyolbrzymieniu pewnych elementów świata przedstawionego utworu), egzotyczną (kiedy akcja wydarzeń ulokowana jest w miejscach „niedostępnych autopsji czytelnika"), instrumentalną (korzystanie z przedmiotów przekraczających bariery natury – wehikuł czasu, latający dywan) i wreszcie naukową (racjonalne uzasadnienie nadnaturalnych zjawisk)[44]. Nieco inne stanowisko reprezentuje Bessière, która rozszerza definicję o kontekst kulturowo-historyczny.

> Cudowność sięga korzeniami do najodleglejszych epok pierwotnej wyobraźni sakralnej i stopniowo zdobywa sobie status wartości ponadczasowej.[...] Cudowność – konstatuje badaczka – związana jest z *sacrum*, dominuje w podaniach, eposie heroicznym i legendach, fantastyka natomiast występuje w gatunkach, które będą się rozwijać w czasach nowożytnych (opowiadanie, ballada, powieść)[45].

Kluczowa myśl Irène Bessière, w świetle obserwacji cudowności w literaturze dla niedorosłych, dotyczy dziecięcej wyobraźni, któ-

[43] R. Caillois, *Od baśni...*, dz. cyt., s. 31. Do koncepcji Cailloisa nawiązuje częściowo polski znawca problemu Andrzej Zgorzelski. Widzi w fantastyce rodzaj paragenologicznego bodźca, „efekt wewnętrznych relacji tekstu". Por. A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980.

[44] Zob. A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 257–258.

[45] M. Delaperrière, dz. cyt., s. 3–4.

ra odtwarza w pewien sposób pierwotne zespolenie *sacrum* z *profanum*. Paralelnie na tym samym planie umieszcza indywidualne fantazmy oraz obrazy wzięte z tradycji religijnej i literatury cudownej. Wyobraźnia dziecka reprezentuje pierwotną wizję świata, łączy subiektywne, wewnętrzne struktury z zewnętrznymi – kulturowymi. Jej projekcje znajdują kolejne pokolenia czytelników homeryckich eposów. Ludzcy bohaterowie egzystują w otoczeniu bogów, normą są dla nich cuda – immanentny składnik rzeczywistości. Przypomina się w tym miejscu słynny szkic *Blizna Odyseusza*, w którym Auerbach podobnie diagnozował cechy stylu Homera: nie ma tajemnicy czy niedomówienia, wszystko zostaje „równomiernie oświetlone" i jednoznacznie przedstawione[46]. Zbieżna opinia padła z ust francuskiego klasycysty René Rapina, autora sztuki poetyckiej. Dostrzegał on w cudowności obok fikcji cechę dystynktywną poezji w ogóle (wymieniał jeszcze osiem innych cech), a definiował ją następująco:

> Cudownym jest wszystko, co wbrew zwykłemu biegowi natury. Prawdopodobnym jest wszystko, co zgodne z poglądem powszechnym. Metamorfoza Niobe w skałę ma w sobie coś cudownego, ale staje się prawdopodobna, gdy wmieszało się w nią bóstwo, dla którego wszystko jest możliwe[47].

Wyjątkowo burzliwe dyskusje sprowokowały cudowność i magiczność wśród krytyków i pisarzy Ameryki Łacińskiej, dla nich jednak nie są tylko obiektem teoretycznych dociekań. Na kategorię cudowności wskazuje nie tylko większość twórców i badaczy literatury realistycznomagicznej rejonu iberoamerykańskiego, w mniejszym stopniu interesują się nią znawcy europejskiego realizmu magicznego. Widzą w niej sposób docierania do tajemnic realnej rzeczywistości zawartej w rzeczach, ludziach i ich działaniach (np. L. Leal, W.B. Faris)[48]. Część krytyki południowoamerykańskiej upiera się, by cudowność

[46] Auerbach charakteryzował w ten sposób, jak wiadomo, nie umysłowość starożytnych Greków, ale styl homeryckiego eposu i porównywał ze starotestamentowym. Określenia, którymi się posłużył – pierwszoplanowość, jednoznaczność – dobrze oddają typ wyobraźni pierwotnej. Zob. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i przedmową opatrzył Z. Żabicki, wyd. 2, Warszawa [b. r.].

[47] Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991, s. 335.

[48] Por. T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004, s. 218–235; M. Szewczyk, *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-estetyczna)*, „Przegląd Humanistyczny" 2001, z. 3.

interpretować wyłącznie przez pryzmat lokalnej, indiańskiej kultury (A. Carpentier, M.A. Asturias).

W latach 50. i 60. XX wieku z uczyniono pojęcia cudowność rodzaj sygnatury czy raczej pryzmatu, przez który należało patrzeć na egzotyczną kulturę kontynentu. Rozpowszechniło się wówczas widzenie Iberoameryki w kategoriach mityczno-magicznej enklawy, gdzie krzyżuje się indiańska mentalność z europejskim racjonalizmem. Alejo Carpentier w najważniejszej wypowiedzi programowej – krótkim eseju o „amerykańskiej rzeczywistości cudownej", omawianym w pierwszym rozdziale, pisał:

> cudowność zaczyna być cudownością w sposób niebudzący wątpliwości, kiedy powstaje z nieoczekiwanej przemiany rzeczywistości (cud), z uprzywilejowanego objawienia tejże, z natchnienia niezwykłego lub osobliwie sprzyjającego zauważeniu bogactwa rzeczywistości, rozszerzeniu jej zakresów i kategorii[49].

Kubański pisarz zaznaczył również, że o poczuciu cudowności decyduje wiara, niedowiarek, co oczywiste, nie ujrzy cudów. Podobne opinie głosili inni wybitni przedstawiciele prozy *lo real maravilloso* Miguel Angel Asturias czy Carlos Fuentes. Zgodnym głosem przekonywali o wrodzonej cesze latynoamerykańskiego krajobrazu, jaką ich zdaniem była właśnie magia i cudowność, typowa dla potomków hiszpańskich konkwistadorów i rdzennych mieszkańców kontynentu. Cytowany wyżej Carpentier, wśród założeń realizmu cudownego – przypomnijmy – jednej z odmian latynoamerykańskiego *realismo mágico*, wymieniał nieoczekiwaną transformację obiektywnej rzeczywistości, co w jego przekonaniu jest katalizatorem cudowności.

Koncepcja wywiedziona z bogatej, prastarej kultury indiańskiej oraz wciąż żywych tradycji folklorystycznych opiera się na prymitywnym światopoglądzie scalającym dwie paradoksalnie sprzeczne postawy: irracjonalną i zracjonalizowaną. Bazuje na charakterystycznych mitologemach, ale z drugiej strony dba o historyczno-społeczną konkretyzację fabuł. Czerpie wątki z tubylczych mitów, legend, podań toponimicznych, ludowych bajek, wzoruje się na ich formie, języku. Wykazuje oczywiste w związku z tym pokrewieństwa z baśniową cudownością ludową. Kiedy jednak zestawimy utwory utrzymane w tej poetyce z ludową bajką magiczną, pojawia się wyraźny

[49] A. Carpentier, *Przedmowa*, [do:] tegoż, *Królestwo z tego świata*, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 2000, s. 9.

rozdźwięk. Bracia zamienieni w kruki, książę ukarany skórą bestii, wróżka pod postacią staruszki, działanie magicznych amuletów – te i wiele innych doskonale rozpoznawalnych motywów – wskazuje na przewidywalność zmian, które nastąpią. Schematyzm baśni folklorystycznej potwierdziło wielu badaczy, z Proppem na czele. W realizmie magicznym – wręcz przeciwnie – zawsze są nieoczekiwane, zaskakujące.

Opinie autora *Królestwa z tego świata* budzą wiele wątpliwości. Argumentów przeciw dostarczają zresztą inni obserwatorzy zjawiska, twierdzą oni, że „rzeczywistość magiczna wypływa z niezwykłego przekształcenia rzeczywistości, [...] z niezwykłego ujmowania świata", że „zamiast przedstawić magię, jakby była realnością, ukazuje rzeczywistość tak, jakby była magiczna"[50]. Wypowiedź ta przypomina stwierdzenie badacza polskiej literatury dla dzieci wypowiedziane pod adresem baśni:

> królestwo baśni jest jednocześnie królestwem rzeczywistości, ale i odwrotnie: rzeczywistość w całej rozciągłości zostaje zespolona z magią, cudownością i fantazją. – Dalej uzupełnia – Baśń wnika w tkankę rzeczywistości, staje się nie tylko inkrustacją, ale wręcz nadaje przedstawionemu światu tajemniczy, ukryty sens[51].

Wyodrębniona tutaj opozycja: cudowność spodziewana (baśniowa) – niespodziewana (w utworze realistycznomagicznym) będzie cennym tropem w trakcie poruszania się po dziecięcej odmianie magicznego realizmu.

Interesującym kontrapunktem w tym teoretycznym rekonesansie mogą być poglądy znakomitego polskiego krytyka Karola Irzykowskiego. Przyglądał się ewolucjom zjawiska oraz motywom cudowności od późnego klasycyzmu aż po twórczość modernistów. Z wypowiedzi rozsianych w znanych zbiorach, m.in. w *Walce o treść*, wynika, iż poza tradycyjnym rozumieniem dla autora *Pałuby* cudowność oznaczała głównie tajemniczość, lecz nie na poziomie fabuły utworów, wyrażającą się w konwencjonalnych chwytach, jak np. zwroty akcji, motywy tajemniczego pochodzenia bohatera czy zbrodni albo innych stereotypach rodem z powieści popularnych. Cudowność wiązał mianowicie z intensywnym przeżyciem duchowym. Wysiłek artysty winien – przekonywał krytyk – poprzez zwrócenie się ku

[50] A. Elbanowski, *Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie" 1983, nr 9, s. 13.

[51] G. Leszczyński, dz. cyt., s. 43.

tajemnicom zwyczajnej codzienności prowadzić do nagłego wzruszenia w akcie iluminacji[52].

Przywołane stanowiska i diagnozy cudowności, stanowiące osobliwe *variétés* geograficzne, kulturowe i merytoryczne, jakkolwiek odnoszą się do literatury ogólnej, znajdują częściowo zastosowanie w rozpatrywaniu dziecięcej odmiany interesującego nas zagadnienia. Etap dzieciństwa przypomina do złudzenia ową Carpentierowską koncepcję „rzeczywistości cudownej", stąd *per analogiam* propozycja terminu „dziecięca rzeczywistość cudowna" w tytule rozdziału, traktowana również w kategoriach antropologicznych. Mały człowiek wyposażony w predyspozycje przypisywane dorosłym mieszkańcom Ameryki Południowej do podwójnego widzenia, czyli łączenia myślenia rozumowego z wiarą w duchy i magię, potrafi w sposób niezwykły przekształcać i zaczarowywać rzeczywistość. Cudowność zaczyna się właściwie tam, gdzie pojawia się małe dziecko. Wyposażone w atrybuty dziewiczości, mediacyjności i czystości, może swobodnie przekraczać bariery logiki i empirii, bariery świata realnego oraz świata wyobraźni, magii. Pomiędzy omawianą tutaj kategorią cudowności a stanem początkowym człowieka istnieje ścisła zależność. Wziąwszy pod uwagę dziecięcy światopogląd, pojęcie to nabiera zupełnie nowych znaczeń. Naukowe definicje ograniczają się do mówienia o irracjonalnościach, których miernikiem jest oczywiście wyłącznie pełnoletnia, racjonalna logika. Natomiast dla dziecka, pozbawionego jeszcze ciężaru zdrowego rozsądku, cudowne staje się najbliższe otoczenie. Uaktywnia wówczas swoją własną – metaforycznie rzecz ujmując – alchemię przestrzeni i przedmiotów. Przyrodzony rodzaj intuicjonizmu każe mu patrzeć na rzeczywistość z zachwytem i zadziwieniem. Innymi słowy, w akcie doznawania rzeczywistości uniezwykla zwyczajność, czym wzbudza zazdrość niejednego dorosłego artysty. Dziecięcość oznacza wiarę intuicyjną, bez racjonalnych uprzedzeń. Parafrazując tytuł znanego opowiadania Schulza, można powiedzieć, że kilkulatek egzystuje w wy-

[52] „Po odpłynięciu fal starego romantyzmu poezja cudowności znalazła się na rozdrożu. Mogła zajmować się dalej cudami, jako meteorami spadającymi z nieznanego świata na zwyczajną ziemię, albo mogła, trzymając się zasady panteistycznej, zapalić się tylko do cudu jednego, jakim jest ten tutejszy zwykło-niezwykły świat, pełen wprawdzie także cudów, lecz cudów codziennych [...]" – pisał w artykule *Cudowność jako materiał poetycki*. Cyt. za: R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie" 1996, nr 4. Uwagi Irzykowskiego na temat cudowności, w twórczości Stanisława Przybyszewskiego czy Hugo von Hofmannsthala można znaleźć w tomie *Walka o treść*, Kraków 1976, s. 112–113.

jątkowej, bo krótkotrwałej i kruchej „republice cudownej"[53]. Każdy jej obywatel przeżywa swoje codzienne epifanie w zabawie i podczas prozaicznych domowych czynności.

Baśniowa cudowność, która zachodzi, kiedy zacierają się granice dzielące fantazję od prawdy, poza korzyściami ludycznymi, kompensacyjnymi, terapeutycznymi, pozwala na pierwszy kontakt z „poetycką wizją świata" – powtarza za Dorotą Simonides znawczyni biblioterapeutycznych wartości baśni Katarzyna Krasoń[54].

Magiczny realizm, w którego ontologię wpisana jest owa cudowność, każe patrzeć na rzeczywistość – powtarzając myśl z poprzedniego rozdziału – z perspektywy dziecka, z jego świeżością, wrażliwością. U podstaw nurtu, potocznie kojarzonego wyłącznie z latynoamerykańskim folklorem i legendarnym Eldorado, leży zatem tożsama z indiańską mentalnością umiejętność małego człowieka prześwietlania konkretu oraz dostrzegania w nim duszy. Umiejętność ta, a właściwie dar, przykuwała uwagę dorosłych na długo przedtem, nim narodziła się tendencja z hiszpańska nazywana *realismo mágico*.

Reasumując dotychczasowe rozważania, można stwierdzić, że jednym z najważniejszych czynników współstanowiących o ontologii realizmu magicznego, obok motywacji mimetycznej, jest cudowność. Uznawana za uniwersalną, nietożsamą fantastyce kategorię (Bessiére, Kostkiewiczowa), o zdecydowanie bogatszej tradycji literackiej (funkcjonowała w najstarszych gatunkach epiki: micie, bajce magicznej, eposie heroicznym, legendzie hagiograficznej itd.). Pierwotnie związana z wierzeniami ludowymi i sferą *sacrum*, przeniknęła stopniowo

[53] Pamiętać trzeba jednak, że niezwykła wizja dzieciństwa w twórczości Schulza jest zdecydowanie nieromantyczna i antysentymentalna. Obraz „genialnej epoki" (tytuł jednego z opowiadań, równocześnie synonim dzieciństwa w antropologii artysty) ukształtowała, jak wiadomo, m.in. lektura dzieł Sigmunda Freuda. Prace schulzologów uświadomiły, że inicjalny etap życia w utworach drohobyckiego pisarza należy traktować i dosłownie, i symbolicznie – „jako fazę pierwotną, jako początek sensu, budzenie się znaczeń w mitologicznym mateczniku" – cytując metaforyczne wyrażenia Krzysztofa Stali. Zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 108. Na temat kategorii dzieciństwa w prozie Schulza piszą: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967; A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 313–360.

[54] Zob. K. Krasoń, *Baśniowe odkrywanie znaczeń jako wspomaganie rozwoju dziecka*, [w:] *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 2002, s. 249. Autorka pisze tutaj o terapeutycznym doznawaniu cudowności, które nazywa „skutecznym zdziwieniem".

w rejony *profanum*, ulegając desakralizacji. Wprowadza w obręb fikcji literackiej motywy nadnaturalne i fantastyczne (przemiany człowieka w zwierzę, cudowne uzdrowienie, pojawienie się ducha, miniaturyzacja lub gigantyzacja przedmiotów i ludzi itp.). Caillois widzi w niej właściwość wszystkich utworów fantastycznych, szczególnie baśni, w której pełni rolę neutralizatora, rozładowującego frustracje odbiorcy w formie spełnionych „naiwnych życzeń". Cudowność baśniowa stapia się, według niego, z rzeczywistością wzorowaną na empirycznej, przy czym oba porządki zachowują swoje *status quo*[55].

Wyłącznie *science fiction i* baśni przypisuje cudowność z kolei Todorov. Opozycję między fantastyką a cudownością sprowadza do jawnego i ukrytego w strukturze dzieła charakteru zjawisk nadprzyrodzonych, a następnie związanego z tym efektu zaskoczenia bądź jego braku. Wyodrębnił cztery typy cudowności: hiperboliczną, egzotyczną, instrumentalną i naukową. Ogromną wagę dla prowadzonych dalej obserwacji ma jednak konkluzja zajmującej się estetyką wyobraźni Bessiére: dziecięca percepcja odtwarza mityczną jednorodność świata, indywidualne wyobrażenia nakłada bowiem na te nabywane z zewnątrz. Nadnaturalne (podług żelaznej logiki rodzica) w przypadku kilkulatka nie musi wcale oznaczać niemożliwego, może za to być składnikiem realnie otaczającej go rzeczywistości. Nowe światło na interesujące nas zjawisko rzucają ponadto wypowiedzi krytyków latynoamerykańskich, będące rodzajem *post scriptum* do koncepcji badaczy twórczości imaginacyjnej ze Starego Kontynentu, momentami nawet ich zupełnym zaprzeczeniem. W swoich próbach zdefiniowania pojęcia kierują się afirmacją lokalnej, ludowej wrażliwości mieszkańców Nowego Świata (mieszaninie cech indiańskich z ucywilizowanymi), dla których „cuda są realne" (Carpentier). Z drugiej strony odrywają się od topograficzno-mentalnościowych uwarunkowań i, podkreślmy, traktują cudowność nie jako coś, co ingeruje z zewnątrz, ale to, co rodzi się z motywacji mimetycznej, formując osobliwą „rzeczywistość magiczną".

W moim przekonaniu najtrafniejszą puentę dla feeryczności tego zjawiska znalazł André Breton.

> Cudowność – pisał w manifeście surrealistów – jest inna w każdej epoce, w niejasny sposób wywiązuje się z jakiegoś szczególnego odkrycia, które dociera do nas tylko w szczegółach; będą to romantyczne ruiny albo

[55] Zob. R. Caillois, *Od baśni...*, dz. cyt., s. 31–65.

nowoczesny manekin, albo inny jakiś symbol, który przez pewien czas działa na ludzką wrażliwość[56]

Manifestowana w prowadzonych eksploracjach odrębność fantastyki od cudowności obciążona jest dużym ryzykiem. Odseparowanie to bowiem należy do prac z gatunku syzyfowych. W utworach dla dzieci możliwość odcedzenia fantastyki od baśniowej cudowności, czasami graniczy z zapisanym w nazwie tej drugiej cudem. Mimo tych zastrzeżeń pojęcie cudowności będzie traktowane suwerennie. Większość z przedstawionych tu „dorosłych" prób konkretyzacji cudowności nie zawsze znajdują uzasadnienie w odniesieniu do prozy dziecięco-młodzieżowej, ich zreferowanie było wszakże konieczne z kilku powodów. Na początek rozgraniczyły często niesłusznie traktowane synonimicznie terminy cudowność i fantastyka, następnie zaakcentowały wieloznaczność pojęcia oraz rozbieżność w stanowiskach teoretyków. Z przytoczonych definicji wyłoniło się nadto, przydatne także w toku dalszych dociekań, szersze niż tradycyjnie przypisane twórczości dla dzieci i młodzieży rozumienie kategorii. Toteż oprócz cudowności w znaczeniu „występowania nadnaturalnych motywów, wątków, istot rodem z baśni czy fantastyki", operować będziemy również cudownością oraz magią w znaczeniu podstawowych walorów wypowiedzi poetyckiej.

[56] A. Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Antologia*, ułożył A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 68.

Z przeobrażeń prozy realistycznej i fantastycznej dla dzieci i młodzieży

Problem realizmu w literaturze i kulturze dziecięcej

„Problematyka realizmu w kilkunastu ostatnich latach stała się jakby niemodna, stosunkowo rzadko bywa podejmowana, a sam termin «realizm» traktowany jest niczym wstydliwy"[1]. Komentarz, choć skierowany pod adresem dorosłych badaczy literatury, doskonale diagnozuje sytuację twórczości dla dzieci. W czasach wszędobylskiej fantastyki rozpatrywanie konwencji spokrewnionej z kategorią *mimesis* może wydawać się nietaktem. Może narazić na zarzut anachroniczności, bycia nie „na fali". Trudno jednak oponować, gdy słyszy się o współczesnym kryzysie realizmu. Wystarczy krótki rekonesans po literaturze i kulturze dziecięcej kilku ostatnich dekad, aby zauważyć ekspansję fabuł „fantastykopodobnych". Częściej dziecko trafia do Nibylandii niż na osiedle podobne do własnego, preferuje bardziej towarzystwo ducha Kacpra, małej czarownicy Will – strażniczki Kondrakaru, mistrza Yody aniżeli postaci „z życia wziętych". Aby uniknąć demonizacji zjawiska, przyznać trzeba, iż obok tej szablonowej i skomercjalizowanej produkcji egzystują znakomite i wysokoartystyczne utwory. Rację ma również Ryszard Waksmund, zauważając większą elastyczność i wachlarz możliwości, jakie dała dwudziestowiecznym twórcom literatury dziecięcej fantastyka. Była siłą napędową dla gatunkowych, stylistycznych i estetycznych eksperymentów, impulsem wielu artystycznych modernizacji[2]. Przyniosła baśń literacką, powieść fantastyczną, *fanta-*

[1] A. Martuszewska, *Kłopoty z realizmem (nie tylko pozytywistycznym)*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 2.

[2] Por. R. Waksmund, *Literatura dziecka w „stuleciu dziecka". Próba podsumowania*, [w]: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI wieku*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 2002.

sy, nouveau roman, fantastykę grozy etc. Nawet środowisko psychologów rozwojowych, psychiatrów i pedagogów bardziej od opowieści realistycznych zawierza terapeutycznym walorom baśni czy *fantasy*[3]. Zjawisko literackiego realizmu nie spotykało się również ze szczególnym zainteresowaniem teoretyków czy historyków twórczości dla dzieci i młodzieży, skupionych przede wszystkim na badaniu chwytów bądź konwencji z kręgu fantastyki[4].

W konfrontacji z fantastyką realizm wypada blado, przewidywalny i nudny, zawsze pozostaje w cieniu tej pierwszej. Na przestrzeni skromnych dziejów literatury dziecięcej zyskał dwa oblicza: pierwsze sprowadzić można do formuły „czytaj i ucz się", sedno drugiego do „przemyśl, baw się i snuj refleksje". Zamyka się w nich cała tradycja prozy dla dzieci, od powiastek Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, powieści historycznych Zuzanny Morawskiej, poprzez *Awanturę o Basię* Kornela Makuszyńskiego i *Niespokojne godziny* Ireny Jurgielewiczowej. Pierwsze zawdzięcza utylitarystom oświeceniowym i pozytywistycznym, drugie modernistom. Realistyczne pisanie i widzenie świata wiek XIX kształtował w opozycji do nierealistycznego, iluzję prawdy przeciwstawił kłamstwu, urojeniu. Utożsamiany często z wypaczonym pojęciem mimetyzmu miał dawać gwarancję „prawomyślnego" przekazu literackiego. Pionierzy w badaniach nad twórczością dla dzieci, często równocześnie pedagodzy, próbowali zniechęcać do czytania fantastycznych fabuł, spychanych systematycznie do kategorii zabobonu i niewiedzy. Widzieli w niej wroga rozumu i wiedzy. Dużo czasu minęło, nim uświadomili sobie, że wychowankowie potrzebują i *mimesis*, i fantazji. Mimo tych kampanii, głównie przeciwko baśniom, prowadzonym jeszcze w „stuleciu dziecka", realizm ustępował stopniowo miejsca sile wyobraźni w utworach dla młodszych czytelników. W jego dominium pozostają m.in. powieści dla dziewcząt, powieści łotrzykowskie i historyczne, proza obyczajowo-psychologiczna, przygodowo-sensacyjna *ad usum Delphini*. Przedstawia teren z pozoru mało interesujący do badawczych eksploracji, zainteresowanie ekspertów koncentruje się głównie wokół tematyki, modelu bohatera, obecności lejtmotywów itp. Tymczasem wiele utworów utrzymanych

[3] Mam na myśli słynną koncepcję B. Bettelheima przedstawioną w dziele *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni. Fantasy* terapią zajmuje się np. H. Dymel-Trzebiatowska w artykule *Nie chrońmy kanionów przed wichurami. Kilka słów o fantasy terapii*, „Guliwer" 2003, nr 4.

[4] Do nielicznych podejmujących kwestię realizmu w prozie dziecięco-młodzieżowej należą prace J.Z. Białka, K. Kuliczkowskiej, R. Waksmunda.

w konwencji realistycznej stanowi interesujące pole doświadczalne dla nowatorów usiłujących doganiać przemiany zachodzące w literaturze ogólnej. Twórczość „spod znaku dziecka" nie pozostaje bowiem obojętna na to, co dzieje się w utworach dla dorosłych, także i tutaj mimetyczność (termin często używany wymiennie z realizmem[5]) stała się obiektem twórczych poszukiwań. W rozważaniach nad naturą realizmu w twórczości adresowanej do niedorosłych nie sposób pominąć problemu *mimesis*.

Kilkuletnie dziecko ma podwójną naturę: czarodzieja i naśladowcy, o czym była mowa w rozdziale drugim. Spaceruje z chmurami, strąca gwiazdy, przenosi góry. Z uwagą wpatruje się równocześnie w rzeczywistość zewnętrzną, intensywnie ją przeżywa, kopiuje, ale i twórczo modyfikuje. Dziecięcy mimetyzm uczy świata przyszłego dorosłego, pozwala kompletować własną „bazę danych". Umożliwia przy tym, co wydaje się istotniejsze, przyglądanie się sobie w zwierciadle rzeczywistości i w rezultacie wyodrębnienie własnego „ja". „Dziecko na poziomie prymarnym jest zdolne do odebrania reguł gry i teatru *mimesis*"[6] – konstatuje Jerzy Cieślikowski. Pierwsze lata życia przebiegają niewątpliwie w atmosferze „teatru *mimesis*", akt pierwszy rozpoczyna „antropomorficzne *mimesis* palców", niepowtarzalne misterium anatomii, a zarazem manifestacja poprzez znaki swego udziału w kulturze, dopowiada nasz wielki pajdolog (tak tytułował się sam Cieślikowski)[7]. Z czasem palce ustępują pola zabawkom, mebelkom, lampie w kształcie księżyca, rowerkowi, czyli składnikom tzw. subkultury malucha. Doświadczenie *imitatio* z tej pozycji zapisało w pamięci wiele byłych latorośli, wśród nich kilkuletni syn szacownej hanzeatyckiej rodziny Tomasz Mann. Na długo zanim zasiadł do pisania *Czarodziejskiej góry*, całymi godzinami odgrywał rolę kupca za ladą miniaturowego sklepu – zabawki, „zarządzał" spichlerzem, który do złudzenia przypominał te należące do jego ojca. Bardziej wysublimowaną formą rozrywki stały się wkrótce zabawy w greckich bogów – efekt fascynacji eposami Homera[8]. Dla jednego z genialnych artystów ubiegłego wieku

[5] Zob. np. *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992; Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.

[6] J. Cieślikowski, *Zabawa jako struktura pewnych tekstów literackich dla dzieci*, [w:] tegoż, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 67.

[7] Autor *Wielkiej zabawy...* dostrzega „zasługi" palców w budowaniu subkultury otaczającej dziecko, nazywa je „przedmiotami semiotycznymi". Akcentuje obecność tego tematu już w mitach i baśniach. Tamże, s. 71–73.

[8] Zob. M. Kurecka, *Czarodziej. Rzecz o Tomaszu Mannie*, Kraków 1993.

Tadeusza Kantora przygoda ze sztuką zaczęła się od wizyty na stacji kolejowej i zabawy w pociąg (własnoręcznie wykonany w tym celu rekwizyt – tekturową lokomotywę z wagonami, poruszaną za pomocą sznurka, ustawioną na większym pudle, nazwał autor *Umarłej klasy* pierwszą ruchomą sceną wykonaną w życiu)[9]. Aktywność tę uwzględnia także oryginalna typologia dziecięcych zabaw autorstwa Rogera Caillois. Napotykamy tutaj przecież *mimicry*, osobną grupę gier naśladowania, przebierania się, maski. Wyraża się w nich naturalny talent improwizatorski oraz instynkt ludyczny, cel zasadniczy sprowadza się jednak do chęci wejścia „za kulisy" świata dorosłych[10].

Potrzeba odtwarzania w przypadku niedorosłych ściśle współgra z ciekawością – siłą napędową wszelkiej aktywności. Wyostrzone oko i ucho małego dziecka chłonie sygnały z otoczenia, poddaje się pierwotnemu pędowi do odkrywania. Stąd w jego ręku szkiełko, namiastka optycznego przyrządu, pasja zaglądania do środka rzeczy, penetrowanie tajemniczych miejsc: szaf, strychów, szuflad itp.

Spadkiem po starożytnych zmaganiach z problemem artystycznej *mimesis* jest wciąż powtarzane w środowisku teoretyków sztuki i filozofów naiwnie brzmiące pytanie: jak ją rozumieć? Słychać różne odpowiedzi, najczęściej widzą w niej naśladowanie, powtórzenie rzeczywistości (Platon, Arystoteles), imitowanie (Cervantes), jeszcze inni reprezentację (Paul Ricoeur). Zgodnym głosem podkreśla się jednakowoż wieloznaczność i sprzeczności, jakie niesie ze sobą wspomniana kategoria. W tym arcyklasycznym dla estetyki zjawisku *mimesis*, co zauważył już Platon, obowiązuje scenariusz zabawy. Z jego strony, dodajmy, nie był to bynajmniej komplement, raczej argument potwierdzający tezę wielkiego filozofa o niebezpieczeństwie ulegania ludzkiej skłonności do naśladownictwa w sztuce. Uczeń Platona, Arystoteles, mniej radykalny od mistrza, akceptował imitatorską pasję człowieka artysty. Posunął się dalej, czyniąc *mimesis* kluczowym pojęciem w swej koncepcji sztuki, dostrzegł także, bez cienia lekceważenia, ludyczność za nim stojącą. Największa rewelacja zawierała się tymczasem

[9] Zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997. Przypomnieć wypada, jak wielką rangę nadał Kantor pajdialności w swojej sztuce. To dzieciństwo dało początek słynnej Kantorowskiej zasadzie teatralizacji własnego „ja". Porusza ten temat praca Alicji Baluch *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987 (wyd. 2 poszerzone – Wrocław 1994).

[10] Zob. R. Caillois, *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 309. Wyróżnia on jeszcze trzy inne grupy gier i zabaw: *agon* (gry współzawodnictwa i walki), *alea* (gry losu i hazardu), *ilinx* (gry oszałamiania się, zapamiętania).

w stwierdzeniu Stagiryty, iż *mimesis* nie oznacza wyłącznie biernego kopiowania, przeciwnie, niesie ze sobą swobodę ujmowania rzeczywistości w dziele, występującym raczej w roli jej „reprezentacji" aniżeli repliki (oczywiście obwarowanej pewnymi warunkami, np. klauzulą typowości i prawdopodobieństwa). W Arystotelesowskim *mimesis* zakodowana jest tak naprawdę aktywność i twórczość – zauważa francuski hermeneuta Ricoeur[11]. Powyższa dygresja uświadamia nam stałą obecność pajdialnego pierwiastka w naukowej refleksji na temat relacji: dzieło i jego model. Odtwarzaniu gotowych matryc towarzyszy więc tęsknota za kreacją. Aby powiedzieć kiedyś „myślę, więc jestem", najmłodszy winien wcześniej dokonać innego odkrycia: „tworzę, więc jestem". Szczególnym a zarazem najstarszym aktem twórczym, najdawniejszą formą kreacji jest działanie magiczne. Etap Kajtusia Czarodzieja wiąże się z opanowaniem świata i wchłonięciem go. A zbudowanie trwałych fundamentów egzystencji małego człowieka, o czym przekonuje twórca *Kajtusia* Janusz Korczak, poprzedza zniszczenie wielu wysp i zamków na Wiśle. Na czarodziejskie próby ściśle nakładają się zdobyte wzory, które wymagają różnych kostiumów, gestów i ruchów podpatrzonych u innych. Zatem obydwa typy zachowań sprowadzają się do wspólnego mianownika: zbliżenia do wiedzy o sobie i o świecie. Mieszczą się one ponadto, mówiąc językiem Cieślikowskiego, na mapie dziecięcego folkloru pod pięknym hasłem „wielkiej zabawy".

Realistyczny w słowniku dziecięcym często oznacza „z życia wzięty". Kiedy mówią „z życia", mają na myśli: „z otoczenia, na faktach autentycznych (sic!), możliwy, prawdopodobny, prawdziwy", przedszkolaki idą dalej mówiąc: „to naprawdę się zdarzyło", awansują fikcję do rangi prawdy obiektywnej[12]. Czas odbiera im niestety tę uroczą pewność. Dopóki „siwi panowie" z wiersza Zbigniewa Herberta nie uświadomią im dorosłego, naukowego punktu widzenia, zawierzają własnej intuicji. Zastanawia, jak łatwo młody czytelnik identyfikuje dyrektywy kierujące wykreowanym światem, wystarczą pierwsze zdania utworu: „Na naszej ulicy mieszkał obywatel trzynastoletni. Znajomi chłopcy powiedzieli mi, że nazywa się Marek Piegus i że chodzi do szóstej klasy" (Edmund Niziurski, *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa*); „Patrzcie, oto spoza wzgórza wychodzą trzy po-

[11] Informacje te podaję za: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983; Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, wyd. 5, Warszawa 2004, s. 21–42; A. Melberg, *Teorie mimesis: repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.

[12] Potwierdziły to badania prowadzone przeze mnie w latach 2002–2003 wśród uczniów Szkoły Podstawowej w Sułkowicach (woj. małopolskie).

stacie. Cóż za dziwaczni podróżni!" (Wojciech Żukrowski, *Porwanie w Tiutiurlistanie*); „Poranek był taki, jaki powinien być, kiedy się idzie na koniec świata" (Anna Onichimowska, *Koniec świata i poziomki*); „Czy potrafię ją opisać? To bardzo trudne zadanie [...]. Ona, moja babcia. A więc będę musiał używać... czarów" (Jan Edward Kucharski, *Moja babcia czarownica*)[13], aby wychwycić mniej lub bardziej wyraźne sygnały fantastyki czy realizmu. Pewność wzrasta wprost proporcjonalnie do zdobywanej wiedzy o empirii, im starszy adresat, tym większe kompetencje w porównywaniu świata przedstawionego utworu z rzeczywistością realną. Zdaniem Andrzeja Zgorzelskiego w tych incipitach zawiera się jednocześnie specyficzna umowa, układ między autorem i czytelnikiem, na mocy którego druga strona „zawiesza swoją niewiarę"[14]. Przypadek młodego odbiorcy słowa drukowanego wygląda zdecydowanie inaczej, u zarania swej przygody z lekturą podchodzi do niej z pełną wiarą i zaufaniem, oddaje się jej, „wchodzi całym sobą", ignoruje bariery fikcyjności, staje się jej „uczestnikiem"[15].

Na początku był obrazek...

Komparatystka Anna Nikliborc swój zbiór szkiców o zachodnioeuropejskiej twórczości dla niedorosłych opatrzyła tytułem *Od baśni do prawdy*. Trafnie puentuje w ten sposób historyczną linię rozwoju literatury dziecięcej, ale i uzmysławia naturalną ewolucję, jaką przechodzi mały człowiek od myślenia magicznego do racjonalnego. Nieporównywalnie dłuższą tradycją cieszy się ta pierwsza, wyrosła z mitycznej tkanki, dominuje w „fikcjach", które produkowały na użytek wychowanków nianie, piastunki, wiejscy bajarze. Dodajmy jeszcze dwa inne punkty graniczne: od literatury ludowej mówionej do wysokoartystycznej pisanej, od niebytu do ukonstytuowania się świadomego piśmiennictwa z tym adresem.

[13] E. Niziurski, *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa*, wyd. 7, Warszawa 1985, s. 5; W. Żukrowski, *Porwanie w Tiutiurlistanie*, wyd. 13, Warszawa 1985, , s. 5; A. Onichimowska, *Koniec świata i poziomki*, wyd. 2, Łódź 2003, s. 3; J.E. Kucharski, *Moja babcia czarownica*, wyd. 2, Warszawa 1980, s. 5.

[14] Zob. A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 25. Zagadnieniem powtarzalności pewnych układów początkowych i końcowych w gatunkach o wyraźnie określonym modelu zajmuje się Teresa Dobrzyńska w artykule O *delimitacji tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 2.

[15] Termin E. Balcerzana. Zob. tegoż, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 35–38.

Aby prześledzić estetyczno-genologiczne ewolucje prozy narracyjnej dla dzieci w aspekcie diachronicznym, trzeba wpierw poświęcić chwilę najwcześniej doświadczanej przez małych czytelników bądź słuchaczy epice. Obserwujemy tutaj obecność dwóch stylów: pierwszy, jak zauważa Alicja Baluch, funkcjonuje obecnie w prostych formach literatury dla dzieci, w krótkich opowiadaniach lub dłuższych historyjkach, „wziętych z życia [...], wywodzi się z «pramitów»", a więc epickich struktur, charakteryzujących się m.in. stałymi wzorcami postaci bohaterów [...] oraz języka uwzględniającego zdarzeniowy aspekt opowieści"[16]. Nosi cechy realistyczne z fabułą osadzoną w wyraźnie nakreślonej, bliskiej dziecku codzienności bez lub z udziałem czynnika nadnaturalnego, ale trzymanego w cuglach prawdopodobieństwa (sen, marzenie), wywołuje ów wspominany powyżej „efekt prawdy". Drugi z nich, bliski baśniowemu, dzięki koligacjom z ludową bajką magiczną sięga po znany schemat fabularny „od nieszczęścia do szczęścia", używając określenia Władimira Proppa. Charakteryzuje go ponadto obecność cudowności i wątków fantastycznych. Odgrywają one niezwykle istotną rolę: kształtują bowiem zaczątek świadomości genologicznej, oswajają ze zjawiskiem literackości, stanowią wreszcie pewien elementarz motywów i postaci, na nich dziecko buduje podstawy przyszłej „samodzielnej lektury". W pracach teoretycznych Jerzego Cieślikowskiego, Jolanty Ługowskiej, Alicji Baluch[17] czytamy, że te rodzaje twórczości, umownie nazwane przeze mnie realistyczną i baśniową, realizują się w bajeczce dziecięcej, zwanej „miniaturą bajki" (termin Cieślikowskiego) – kombinacji bajki zwierzęcej z baśnią, realizmu z fantastyką, niewątpliwie najpopularniejszym wśród przedszkolaków gatunku, a także w baśniach wierszem i prozą. Od nich droga wiedzie ku bardziej skomplikowanym strukturom: baśniom ludowym i literackim, opowiadaniom i obrazkom, na końcu tej drogi młodego czytelnika czeka powieść.

Hasło Nikliborc „od baśni do prawdy" akcentuje chronologiczne pierwszeństwo konwencji nierealistycznej nad realistyczną, antymimetycznej nad mimetyczną. Zanim wiek XVIII skierował zwrotnicę ku „historiom z życia wziętym", małoletni i w czasach literatury mówionej, i w epoce druku dorastali niemal bezwiednie w tłumie górujących wzrostem i pozycją społeczną dorosłych. Niezauważani,

[16] A. Baluch, *Czyta, nie czyta... (o dziecku literackim)*, Kraków 1998, s. 10.

[17] Por. J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975; A. Baluch, *Pogaduszki do poduszki (o literaturze dla najmłodszych)*, Kraków 1996; J. Ługowska, *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988.

wsłuchiwali się w opowieści mityczne i biblijne, ludowe bajki, lokalne podania i legendy, ulegali urokowi pełnych cudowności fabuł, „wszędzie obecne [dzieci – M. Ch.] słuchały bajarzy, wędrownych rybałtów, oglądały jarmarczne pokazy sztuki czy odpustowe misteryjne obrzędy"[18]. Zachodnioeuropejskie średniowiecze wzbogaciło ten nieoficjalny obieg w utwory hagiograficzne w rodzaju *Złotej legendy* Jacquesa de Voragine, XII-wiecznego zbioru opowiadań poświęconych pełnym cudów żywotom świętych. Pełniły rolę „przenośnych ambon", „rozbudzały w słuchaczach – zauważa komparatystka – starych i młodych ową żarliwą a naiwną pobożność, która [...] prowadziła do niezrozumiałych dla dzisiejszego człowieka porywów: dziecięca krucjata powiodła setki chłopców do Ziemi Świętej w obronie Chrystusa", skazała w rezultacie to nieuzbrojone i nieświadome wojsko na pewną śmierć lub niewolę[19]. Obok swobodnie adaptowanych wątków starożytnych: o wojnie trojańskiej, perypetiach Odyseusza i Eneasza, wojennych wyprawach Aleksandra Macedońskiego, dziecięcą wyobraźnię poruszały zakorzenione w mitologii germańskiej przygody walecznego Wikinga Beowulfa, pogromcy straszliwego potwora Grendela i saga o Nibelungach albo francuskie *chansons de geste*, za pośrednictwem których trubadurzy opiewali czyny i mądrą politykę „cesarza o śnieżnobiałej brodzie" Karola Wielkiego oraz jego następców. Do uszu dziecka docierały, zazwyczaj pod dworskim dachem, przeznaczone dla elit, niecenzurowane romanse rycerskie. Traktowały o wysublimowanej miłości dwornej spod znaku szkoły Guido Cavalcantiego, przyjaciela Dantego i *dolce stil nuovo*, a tematyka koncentrowała się wokół losów legendarnego króla Artura i rycerzy Okrągłego Stołu.

Kiedy romans rycerski uległ pauperyzacji na przełomie XVIII i XIX wieku, wróżyło to rychłą śmierć gatunku, tak się jednak nie stało. Zasilił początkowo powieść zeszytową, w XX wieku natomiast odkryli go na nowo twórcy *fantasy*[20]. Oficjalne piśmiennictwo celo-

[18] I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, Warszawa 1973, s. 16.

[19] A. Nikliborc, *Od baśni do prawdy. Szkice z dziejów literatury zachodniej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1981, s. 9. Efektem tej żarliwości były słynne dziecięce krucjaty do Ziemi Świętej. Pisze o tym m.in. francuski historyk Jacques Le Goff w znanym dziele *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1979. Sięgnęła po ten wątek również literatura w osobach Marcela Schwoba (*Krucjata dziecięca* – utwór ten zainspirował obrazy i rysunki Witolda Wojtkiewicza) czy Jerzego Andrzejewskiego (*Bramy raju*).

[20] Por. A. Gemra, *Fantasy – powrót romansu rycerskiego?*, „Literatura i Kultura Popularna" t. VII, red. T. Żabski, Wrocław 1998.

wało raczej w łacińskich umoralniających traktatach, *Historiach rzymskich*, uznaniem przyklasztornych szkół cieszyły się przekłady bajek Ezopa i Fedrusa. Na rodzimym gruncie nie mogło zabraknąć akcentów starożytnych w postaci polskiego przekładu *Gesta Romanorum* czy *Żywotów sławnych mężów* Plutarcha z Cheronei. Młodzi czytali ponadto fragmenty Biblii, traktaty o grzeczności, moralizatorskie bajki Ezopa, spopularyzowane dzięki szesnastowiecznej antologii Biernata z Lublina, lecz to, czym karmiła się ich wyobraźnia, znajdowali w anonimowej literaturze cudownej, podobnie jak ich rówieśnicy w zachodniej Europie.

Te opowieści pełne baśniowej cudowności, nierzadko okraszone grozą i makabrą były już zapowiedzią nowożytnej fantastyki popularnej. Ale wcześniej od fantastycznych fabuł o ludowej proweniencji zaroiło się we Francji XVII i XVIII wieku i nie będzie przesadą, jeśli określi się ten czas epoką *contede fées*, czyli epoką opowieści o wróżkach. Tuż obok wielkich klasycystów Jeana Baptiste'a Racine'a i Molière'a następuje prawdziwy wysyp twórczości arystokratek – autorek literackich baśni salonowych, takich jak: księżna Marie Catherine D'Aulnoy, Marie Jeanne Leprince de Beaumont, pani de Villeneuve (autorka słynnej baśni *Piękna i Bestia*). Układały opowieści korzystając ze zmodyfikowanych fabuł zasłyszanych w dzieciństwie od piastunek. Prawdziwą lokomotywą napędzającą koniunkturę *conte de fées* stał się przekład na język francuski orientalnego cyklu *Tysiąc nocy i jedna* autorstwa Antoine'a Gallanda. Ludowego folkloru nie zlekceważył słynny baśniopisarz Charles Perrault, „od razu utrafił – pisze Ryszard Waksmund – we właściwą strunę, choć zdawało się, że *Baśnie Babci Gąski* to tylko wybryk spłatany niechętnym wszelkim nowinkom «starożytnikom». Jego baśnie – dodaje – były w swej prostocie ideałem pisarstwa dla dzieci, zanim jeszcze zrodziło się ono jako wyspecjalizowana dziedzina beletrystyki"[21].

Francuskie „baśnie o wróżkach" dotarły do polskich czytelników z opóźnieniem, bo dopiero w latach Wielkiej Reformy w drugiej połowie XVIII stulecia, nie wywoływały większego entuzjazmu, konkurowała z nimi literatura dydaktyczna (np. bajki alegoryczne) oraz przekłady baśni *Tysiąca i jednej nocy*, zalecane nawet jako lektura dla uczniów[22]. Odrzucono cudowność i fantastykę, ponieważ miały rzekomo zgubny

[21] R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 191. Por. też A. Nikliborc, dz. cyt., s. 20–22.

[22] Informacje podaję za: J. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864...*, dz. cyt.

wpływ na umysły dzieci. Dlatego pedagodzy rozłożyli nad nimi i twórczością do nich adresowaną parasol ochronny, głosząc konieczność cenzury. Oświeceniowe „polowania" na baśń czarodziejską doskonale ilustruje jeden z takich oskarżycielskich głosów: „[...] nigdy ja moim dzieciom czytać nie pozwolę powieści czarodziejskich ani 1001 nocy. [...] Najmocniej by w ich imaginacją biła osobliwość i nadzwyczajność [...]. Wszystkie te gorącej imaginacji płody samemi tylko fałszywemi wyobrażeniami mózg zarażają [...]"[23]. Stopniowo akcent przesuwał się w kierunku „prawdy", jedynego – jak sądzono – antidotum na zaraźliwą „osobliwość i nadzwyczajność" baśni. Nie tylko cytowana pani de Genlis odrzucała z odrazą „powieści czarodziejskie" na rzecz kształcących umysł, pożytecznych opowiastek „z życia wziętych". Wielkim rzecznikiem „prawdy" w książkach dla przyszłych dorosłych stał się, co ważniejsze, sam autor *Emila* – Jean Jacques Rousseau.

Nasze piśmiennictwo przełomu XVIII i XIX wieku, którego lwią część stanowiły adaptacje i przekłady, powoli odkrywało, co eksponują historycy literatury, istnienie dziecka, „ojca człowieka", zgodnie ze słowami angielskiego poety Williama Wordswortha, i jego potrzeb czytelniczych. Proces ten przebiegał w atmosferze nieufności wobec wszelkiego zmyślenia, kłamstwa, podejrzanych cudowności utożsamianych z baśnią. Antybaśniowy klimat utrzymywał się nawet w czasach romantycznych fascynacji folklorem ludowym, fantastyką baśniową i zjawiskami paranormalnymi. Ze współczesnej perspektywy mogłoby się wydawać, że niezwykła baśń literacka *Dziadek do orzechów i król myszy* Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna czy *Kinder- und Hausmärchen* braci Grimm przyniosły amnestię utworom z kręgu literatury cudownej. Niestety, uroki tych arcydzieł nie od razu zmieniły negatywne nastawienie polskich pedagogów do bajek magicznych i fantastyki. Oświeceniowi moralizatorzy – przeciwnicy nadnaturalnej motywacji fikcji literackiej, wróżek i magii – zwrócili się ku prawdopodobnym historiom osadzonym we współczesnych realiach, które zawierałyby pochwałę cnoty, a pozbawione były sentymentalizmu i czułostkowości. Wytyczne te kierowano również pod adresem autorów beletrystyki dla młodych ludzi.

Nie mogły one jednak powstrzymać naturalnej dziecku potrzeby bajkowych fabuł. Ryszard Waksmund prześledził długotrwały, sięgający też XX wieku proces uznawania przez dorosłych praw młodych ludzi do baśni oraz innych gatunków fantastycznych. Nie można nie

[23] S.F. de Genlis, *Adela i Teodor, czyli Listy o edukacji*, t. 1, Kraków 1806, s. 107–108. Cyt. za: R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej...*, dz. cyt., s. 162.

zgodzić się z opinią literaturoznawcy, iż pełna ich rehabilitacja nastąpiła dopiero w drugiej połowie „stulecia dziecka".

Bardzo skromnie przedstawiał się zestaw gatunków epickich dla dzieci w pierwszych dekadach XIX stulecia. Wśród nich dominowały te o moralizatorskim profilu: bajki zwierzęce, oświeceniowa powiastka wierszem lub prozą, w rodzaju *Powieści moralnych dla dzieci* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, krótkie opowiadania i dialogi, pogadanki, na przykład *Wieczory zamkowe* pani de Genlis, wreszcie powieści dydaktyczne dla młodzieży z „pierwszą robinsonadą", czyli *Przypadkami Robinsona Crusoe* Daniela Defoe na czele. Formowanie nowoczesnych odmian i gatunków prozy nastąpiło po Wiośnie Ludów, wydatnie przyczyniła się do tego kariera stylu realistycznego skoligaconego z obrazkiem.

Korzenie literackiego realizmu odnajdziemy w zachodnioeuropejskim malarstwie rodzajowym „epoki rozumu" i romantyzmu oraz w biedermeierowskiej tęsknocie za mieszczańską idyllą czterech ścian przytulnego salonu. Z płócien George'a Romneya, Thomasa Lawrence'a (osiemnastowiecznych angielskich portrecistów) spoglądają na nas urocze dziecięce postacie w wystudiowanych pozach, trzymane za rękę przez dorosłych, z ulubionym pieskiem albo zabawką, słowem – utrwalony z fotograficzną precyzją „mały idealny światek". Stał się on znakiem rozpoznawczym rycin krążących nie tylko po Starym Kontynencie, promowały papierowy i pretensjonalny styl bycia, z układnym i posłusznym dzieckiem. Ważniejszym nurtem sztuki biedermeieru, prekursorskiej wobec estetyki realistycznej, były niewielkich rozmiarów dziecięce kameralne portrety. Wiele takich płócien wyszło z pracowni polskich artystów: Antoniego Blanka, Alojzego Reichana, Marcina Jabłońskiego i innych[24]. Sentymentalny charakter wizerunków, które eksponowały beztroskę, urodę, często artystyczne talenty „ugrzecznionych" portretowanych, łączył się ściśle z przemianami norm społeczno-obyczajowych u progu *belle époque*, wzrostem znaczenia życia rodzinnego, upodobaniem do domowego zacisza[25]. Długo, nawiasem mówiąc, utrzymywał się natomiast lekceważący stosunek dorosłych do dzieciństwa jako takiego[26]. Cechy malarstwa rea-

[24] Por. E. Micke-Broniarek, *Kiedy dziecko stało się człowiekiem... O ikonografii dziecięcej w malarstwie polskim XIX wieku*, [w:] *Dziecko w malarstwie polskim od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów muzeów polskich* [katalog wystawy], Warszawa 2004.

[25] O awansie sfery prywatnej w życiu społeczno-obyczajowym przełomu XVIII i XIX wieku zob. *Historia życia prywatnego*, red. Ph. Ariès, G. Duby, t. 4: *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. M. Perrot, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.

[26] Widziano w nim nadal niewiele znaczący etap w życiu człowieka, które skracano od wieków wtłaczając dziecko w ramy przedwczesnej dorosłości; w drugiej połowie

listycznego: troska o wierność szczegółu w przedstawianiu psychiki oraz wyglądu postaci, stroju, otoczenia, rzeczowość i prawda przedstawiania, statyczność kompozycji, znalazły odzwierciedlenie w utworach zwiastujących narodziny prozy w duchu mimetyczno-realistycznym przeznaczonej dla mieszkańców „małego dziecięcego światka".

Kultem obrazka rychło więc zaraziła się literatura, która przejęła ambicje malowania słowem w gatunku nieprzypadkowo właśnie obrazkiem zwanym[27]. Autor skoncentrowany na detalu, miał jednocześnie kompletować wiedzę o świecie ludzi i przedmiotów, całość przypominała pionierskie encyklopedie ilustrowane czy elementarze. „Obrazek był niejednokrotnie istotnym komponentem wielu powiastek, których akcja domagała się bardziej uszczegółowionego tła", zauważa Ryszard Waksmund, autor *Literatury pokoju dziecinnego*, wnikliwego spojrzenia na mieszczański fragment dziejów literatury dziecka. „Wplatanie w obręb struktury utworów dla dzieci sekwencji opisowych, tzw. scenek z życia [...], nie przekreślało bynajmniej szans na rozwój autonomicznych pod względem gatunkowym obrazków literackich adresowanych do młodego czytelnika"[28] – dopowiada badacz. Najczęściej były to serie obrazków składające się z pojedynczych scenek rodzajowych i pejzaży, z których powstawały układy zdarzeniowe. Zapowiadały znacznie późniejsze utwory pozytywistyczne o tematyce współczesnej z partiami opisowymi wplecionymi w fabułę.

„Obrazkami prozą" piśmiennictwo wykonało pierwszy krok w stronę realizmu, dokonało swoistego sprawdzianu dydaktycznych możliwości powiastki, którą ostatecznie wchłonął pozytywistyczny żywioł[29]. Efektem dalszych poszukiwań były pierwsze opowiadania i powieści umoralniające dla dzieci, a także dorastających panienek (zwrócono

XIX stulecia sytuacja się zmienia: „dziecko – konstatuje Michelle Perrot – bardziej niż kiedykolwiek znajduje się w samym centrum rodziny. Jest przedmiotem nakładów wszelakiego rodzaju, obejmujących sferę uczuć, ale także ekonomię, wychowanie. Dziecko, dziedzic jest przyszłością rodziny, jej projektowanym i wyśnionym obrazem, jej sposobem walki z czasem i ze śmiercią". *Historia życia prywatnego...*, dz. cyt., s. 150.

[27] Obrazek był popularnym gatunkiem w literaturze XIX wieku, zwłaszcza okresu pozytywizmu, występował w formie wierszowanej bądź prozatorskiej. Ten drugi przybierał najczęściej kształt krótkiego opowiadania nasyconego obserwacjami społeczno-obyczajowymi, charakterystycznymi realiami, językiem. Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. 3 (poszerzone i poprawione), Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 349.

[28] R. Waksmund, *Literatura pokoju dziecinnego*, Warszawa 1986, s. 56.

[29] Zob. tamże, s. 57.

wówczas uwagę na konieczność różnicowania czytelniczych adresów), dynamicznie rozwijająca się proza historyczno-przygodowa dla chłopców. Do młodych rąk trafiały wreszcie manifesty społecznikowskich ambicji rodziców, orędowników „pracy u podstaw", w formie powieści moralizatorskich.

Wielki realizm w duchu Gustave'a Flauberta i Bolesława Prusa ominął epikę dla młodszych czytelników drugiej połowy XIX wieku. Nie miał racji bytu w czasach prymatu dydaktycznej misji literatury. Spostrzeżenia historyków literatury Izabeli Kaniowskiej-Lewańskiej, Krystyny Kuliczkowskiej, Józefa Zbigniewa Białka dowodzą, że dostał się na obszar prozy dziecięcej dopiero w „stuleciu dziecka". Zwracają uwagę, że praktyka „odbijania" natury (raczej selekcji wybranych, odpowiednich dla uszu dziecka fragmentów rzeczywistości) egzystowała w istocie niezależnie od aktualnych mód i prądów artystycznych, odkąd uświadomiono sobie wychowawcze walory książki. W omawianym okresie tożsame okazały się cele obydwu obiegów literackich złączonych pod wspólnymi sztandarami tendencyjności. Lansowane wówczas hasła mówiły o agitatorskim posłannictwie artysty, służeniu „żywotnym interesom społeczeństwa", promowaniu właściwych postaw. Owocem owej dydaktycznej prerogatywy było powodzenie współczesnej odmiany powieści, reliktu epoki międzypowstaniowej, zwanej tendencyjną albo powieścią z tezą. Dostosowana dla potrzeb młodych umysłów, zaskakuje żywotnością nawet w następnym stuleciu. Wypracowany przez pisarzy szablonowy model wyróżniał się ilustracyjnością oraz głosem natrętnego, „lepiej wiedzącego" narratora-moralisty i agitatora. Najlepiej rozpoznawalny wszakże okazał się bohater, według Kuliczkowskiej, pełniący rolę „głośnika"[30], w którego usta wkładano publicystyczne frazesy. Zjawisko piętnowali orędownicy literatury spod znaku Stendhalowskiego zwierciadła, m.in. Prus i Orzeszkowa, oskarżali tendencyjność o tworzenie wyimaginowanych, fałszywych światów[31]. Doktryna powieściowego realizmu rozmijała się całkowicie z kategorią tendencyjności, dzieliła je, mówiąc dosadniej, przepaść. Różnice zdań dotyczyły, co ciekawe, stosunku do fantastyki. Tendencyjność eliminowała wszelkie ślady baśniowości, grozy, ludowych wierzeń. Realizm oficjalnie dystansował się do wszystkiego co nieracjonalne, w rzeczywistości przemycał fantastykę, biorąc ją w na-

[30] Por. K. Kuliczkowska, W *świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1982.

[31] Por. A. Martuszewska, *Tendencyjność*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 938–942.

wias snu albo przywidzenia. Syndrom tezy, ilustracyjności przylgnął także do dwudziestowiecznej powieści obyczajowej dla niedorosłych. Duch wypaczonej tendencyjności długo jeszcze prześladował prozę dziecięco-młodzieżową, przybierał formę raz populistycznych powieści Wandy Wasilewskiej, innym razem zaś straszył socrealistycznym bełkotem na przełomie lat 40. i 50. XX wieku.

Postulaty o rejestrowaniu rzeczywistości bez upiększeń w jej potocznym kształcie, w formie beznamiętnej i obiektywnej narracji, nie mogły sprawdzić się w utworach epickich z kręgu „dziecięcej muzy"[32]. Wchłonęły za to inne, cenne z perspektywy wychowawczej akcenty poetyki realistycznej. Naturalnie mowa o prawdopodobieństwie zdarzeń, mimetyzmie, zindywidualizowanym języku postaci, by wymienić kilka najważniejszych. Rekomendacji dla niej dostarczała twórczość Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, wyrosła z tradycji oświeceniowej. Prekursorka polskiej oryginalnej powieści dla młodzieży *Dziennika Franciszki Krasińskiej*, swoich czytelników zawsze zapewniała, „że swe sądy i opisy opierała na konkretnych przykładach, zaczerpniętych z życia"[33]. Przestrzeń cyklu prozatorskich czytanek miniatur o małej Helence Hoffmanowa wypełniła z realistyczną starannością: i kolorem sukienki, i gatunkiem drzew, wiemy nawet, ile groszy mała bohaterka wręczyła biednej kobiecie[34].

Literatura dziecięca przełomu XIX i XX wieku mówiła głosem pozytywistycznej pedagogiki, podporządkowanej żelaznej dyrektywie wychowawczo-umoralniającej, której nie można odmówić zasług, jeśli wziąć pod uwagę skomplikowaną sytuację dorosłych i niedorosłych Polaków. Publicyści i pisarze, zwolennicy „pracy u podstaw" – Aleksander Świętochowski, Piotr Chmielowski, Adolf Dygasiński, Bolesław Prus – przekonywali o wyższości racjonalizmu, domagali się utworów zgodnych z hasłami epoki w duchu utylitarno-scjentystycznym. W ich przekonaniu pisarz dźwiga na swoich barkach odpowiedzialność za prawidłowy „kręgosłup moralny" oraz wiedzę przyszłego dorosłego. Najskuteczniejszą metodą kształtowania charakteru oraz wpływania na małego czytelnika, ich zdaniem, jest realizm poglądowy. Chmielowski każe w związku z tym, aby pamiętać o stopniowa-

[32] Określenie powtarzam za Zofią Adamczykową, która zapożyczyła je z wypowiedzi Jana Zygmunta Jakubowskiego (por. Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, wyd. 2, Warszawa 2004).

[33] I. Kaniowska-Lewańska, dz. cyt., s. 74.

[34] Zob. K. z Tańskich-Hoffmanowa, *Wiązanie Helenki*, [w:] I. Kaniowska-Lewańska, dz. cyt., s. 216–217.

niu trudności: „od rzeczy znanych do mniej znanych, od wypadków prostych do więcej powikłanych, by nie dawać dziecku takich opisów rzeczy i zjawisk, których nie można mu w rzeczywistości pokazać"[35]. Autorzy pozytywistycznej prozy operowali „prawdą" empirycznie doświadczalną, świat przedstawiony utworu konstruowali w zgodzie z zasadą prawdopodobieństwa, nawet wprowadzane do utworu elementy fantastyki (sen, marzenie) tłumaczyli w sposób rozumowy. Wierność realistycznej konwencji obiecywała czytelniczą wdzięczność i właściwy odbiór lektury.

> jeżeli tylko autor trzyma się czystej prawdy, a w opowiadaniu swym jest potoczny, naturalny, już przez to samo książka jego stanie się przyjemną, bo jasna, niebarwiona prawda w swej czystości wielki ma w sobie urok: zajmuje i uczy. Opis jakiego przedmiotu prawdziwy – przekonywał publicysta i pedagog Ewaryst Estkowski – podpatrzony wiernie, skreślony po prostu a sumiennie nie tylko rzecz najlepiej odmaluje, ale i umysł czytelnika ku sobie zniewoli[36].

Zwolennicy werystycznej fikcji dla dzieci i młodzieży, kształtującej się w opozycji do fantastycznej, nie negowali naturalnych fantazjotwórczych predyspozycji najmłodszych, gdyż w nich chcieli widzieć rodzaj niepełnosprawności, która objawiała się łatwowiernością, skłonnością do konfabulacji. Szczęśliwie nie były to poglądy reprezentatywne dla całego środowiska wychowawców.

Zwolennik naturalizmu, autor *Beldonka*, Adolf Dygasiński pisał:

> Częstokroć pozornie osamotnione dzieci same bawią się przewybornie, a to dzięki ożywieniu przeróżnych martwych przedmiotów, w których otoczeniu przebywają. [...] Pojęcie cudowności jest tu częstokroć tak naturalne i tak się nie odróżnia od rzeczywistości, że dzieci, biorąc urojenie za prawdziwe pojęcie, kłamią mimo swej wiedzy. Właściwość u dzieci przyjmowania rzeczy z dobrą wiarą jest to łatwowierność, bierne poddanie umysłu wszystkiemu, co weń wpływa; trudno powiedzieć, ażeby tu miała miejsce wyobraźnia, potrzeba, iżby umysł był czynnym i brał udział w fikcji[37].

W opinii tej kumulują się wszystkie sprzeczności, nieporozumienia, ale jednocześnie bezradność dorosłych wobec zagadki antropologicznego fenomenu, jakim jawi się dziecko. Dodajmy, iż ten-

[35] Cyt. za: K. , *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, wyd. 2, Warszawa 1981, s. 90.

[36] Tamże, s. 331.

[37] Tamże, s. 273–274.

że twórca polskiej wersji przygód Robinsona (powieść tendencyjna *Przygody młodzieńca, czyli Robinson polski* z 1891 roku), w dalszej części rozważań rozgrzesza marzycielstwo i mieszanie prawdy ze zmyśleniem. Pozytywistyczny radykalizm Dygasińskiego, skądinąd autora *Cudownych bajek*, łagodnieje w końcowych wnioskach, aczkolwiek pozostaje mu nadal wierny. Kiedy zadaje pytanie, jak przekuć fantazjotwórcze kompetencje malucha na wychowawczy sukces, słyszymy odpowiedź godną racjonalisty: wyobraźnia jest potrzebna, ponieważ stymuluje każdy akt tworzenia, i artystyczny, i naukowy, wywołuje ożywcze zadowolenie, kształtuje gust estetyczny, a w rezultacie sprzyja rozwojowi intelektualnemu i moralnemu. Dlatego ze stanowiska człowieka rozumu przyzwala na obecność w dziecięcych bibliotekach realistycznych utworów z elementami fantazji. Rację przyznaje mu inny pozytywista Piotr Chmielowski i z emfazą dodaje: „Kształcenie fantazji oddziaływa dobroczynnie na rozum, nadając mu świeżość i lotność, która dostarczając pomysłów mogących następnie, po ścisłym sprawdzeniu za pośrednictwem doświadczenia, nowe prawdy przynieść ludzkości"[38].

Zacytowane wypowiedzi wyrażają charakterystyczny dla organiczników dwojaki stosunek do fantastyki w utworach dla dzieci i dorosłych. Scjentystyczny światopogląd wykluczał wiarę w zjawiska nadnaturalne, niepodlegające zdrowemu rozsądkowi. Oficjalnie hołdowali więc prawdopodobieństwu zdarzeń, co nie przeszkadzało im przymykać oko na „zanieczyszczanie" tekstów ewidentnie fantastycznymi motywami.

W stronę fantastyki

Grzegorz Leszczyński, badając dziecięcą literaturę wyobraźni przełomu antypozytywistycznego, akcentuje tendencję, jak to określa, do „racjonalizacji fantastyki" w utworach tego okresu. Mimo deklarowanej niechęci wspomniana kategoria znajdowała szerokie zastosowanie w gatunkach o rozmaitej proweniencji. Korzystano z motywów fantastyki baśniowej o folklorystycznym rodowodzie, z fantastyki grozy (upiory, duchy, zjawy, cmentarzyska), sięgano po elementy oniryczne, wprowadzano magiczną motywację zdarzeń, w narracyjną tkankę wplatano baśnie, podania, dziecięce fantazje. Wszystkie „cuda

[38] Tamże, s. 259.

i dziwy" autor konfrontował z rzeczywistością empiryczną, kompromitował jako synonimy przesądów, zabobonów. Próbował zniechęcić małego czytelnika do baśniowych fabuł, za którymi mieli stać niewykształceni, więc niewiarygodni ludzie z gminu. Wszystkie niedostatki fantastyki potęgowało wpisanie jej w realistyczną ramę utworu. Dziecko musiało widzieć wyraźną granicę między fikcją werystyczną a fantastyczną. Cała strategia sprowadzała się do podważenia w jego oczach antymimetycznej wizji świata.

> W jednych tekstach fantastykę racjonalizowano poprzez utożsamienie jej z zabobonem, wywodzono z ludzkiej wiary, z ciemnoty, braku oświaty, strachu, lęku przed nieznanym; w innych unaoczniano sposób tworzenia bajki; w innych jeszcze wskazywano na świat, który ze swej natury jest niedorzeczny: świat snu[39] – zauważa Leszczyński.

Zadania literatury fantastycznej ograniczały się do roli wspomagającej dydaktyczne wysiłki pisarza, który wskazywał palcem i straszył nią. Porównywał z realistyczną, która miała działać na czytającego, według Józefa Ignacego Kraszewskiego, „pozorem prawdy i życia"[40], w przeciwieństwie do rażących sztucznością i dziwactwem gatunków fantastycznych.

W zetknięciu dwóch opozycyjnych motywacji fikcji literackiej w powieści możemy dopatrywać się z jednej strony chęci zjednania sobie odbiorcy, z drugiej natomiast obserwować nasilenie procesu przenikania szeroko rozumianej baśniowości do beletrystyki „spod znaku dziecka", niezależnie od opinii środowiska krytyki i pisarzy tendencyjnych. Lata osiemdziesiąte XIX wieku przyniosły *Gucia zaczarowanego* Zofii Urbanowskiej, jedną z ulubionych książek dzieciństwa Czesława Miłosza[41], w gruncie rzeczy klasyczną powieść z tezą, ale i niezwykły „atlas przyrody". Wyróżnia się na tle innych utworów

---

[39] G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci*, Warszawa 1990, s. 7.

[40] Zob. A. Martuszewska, *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, dz. cyt., s. 254–260.

[41] „Czytałem tę książkę, kiedy byłem mały – pisze Miłosz we wstępie do powieści – i tak mocno zachowałem ją w pamięci, że później, już jako człowiek dorosły, nieraz próbowałem sobie wyobrazić, jak to jest, jeżeli ktoś zostanie muchą. Właściwie dlaczego nie mielibyśmy to zwiększać się to zmniejszać, żeby oglądać świat w coraz to nowy sposób". Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [do:] Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany*, Wrocław 1989, s. 7. Poeta wspominał *Gucia...* także podczas wykładu w ramach tzw. Latającego Uniwersytetu Znaku, w listopadzie 2003 r., nazywając swoim „pierwszym atlasem przyrodniczym".

prozatorskich swoich czasów niespotykanym ładunkiem fantastyczności, odwróceniem proporcji *mimesis–phantastikon*, na rzecz tej drugiej, sugestywnością oraz oryginalnością. Duchem wierna optymizmowi wychowawczemu Świętochowskiego historia chłopca zamienionego w muchę, głosiła pochwałę cnoty i wiedzy, propagowała życie w zgodzie z przyrodą. Urbanowska, żarliwa racjonalistka, zneutralizowała cudowność sięgając po konwencję snu. Przykuwa uwagę jednak pewna bezkolizyjność, z jaką udało się autorce połączyć świat realny z onirycznym. Wszystko to sprawia, że w przeciwieństwie do anachronicznych dzisiaj powieści Jadwigi Papi, Władysławy Izdebskiej, Zuzanny Morawskiej, *Gucio zaczarowany* zachował niezwykłą świeżość, wdzięk oraz baśniowy czar, puentuje swoje rozważania o powieści Krystyna Heska-Kwaśniewicz[42].

Epika o ambicjach naprawiania świata, dzielenia się z czytelnikiem iluzją „prawdy obiektywnej" szybko się zdewaluowała. Zadecydowały o tym poniekąd same dzieci, znudzone dydaktyzmem i moralizatorstwem sięgały chętniej po klasyczną dzisiaj baśń Marii Konopnickiej O *krasnoludkach i o sierotce Marysi* lub *Przygody w podróży po kraju* Władysława Umińskiego aniżeli po powieści skomponowane z pozytywistycznej retoryki. Aby kontynuować dalsze rekonstrukcje przeobrażeń realistyczno-mimetycznej twórczości kierowanej do niedorosłych czytelników, przypomnieć wypada, jakie okoliczności pozaliterackie towarzyszyły zmianom w obrębie całego piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży. Stąd potrzeba obszerniejszej dygresji.

U zarania „stulecia dziecka" dorośli poczuli na sobie oddech modernizmu i wrócili na ścieżkę wytyczoną stopami narodowych wieszczów. Szczególne ważne miejsce w tych romantycznych reinterpretacjach zajmowała wizja dziecka artysty, a ulubionym obszarem poszukiwań nowych impulsów artystycznych stało się dzieciństwo. Jak bowiem zauważa Jerzy Cieślikowski w eseju *Okolica dzieciństwa*, literatura i sztuka przełomu XIX i XX wieku awansowała pierwotny etap życia człowieka do rangi kategorii estetycznej[43]. Młodopolanie przejęli romantyczną wizję dzieciństwa, przypisując mu rolę soczewki, w której odbijały się światopoglądowe kryzysy i niepokoje przełomu wieków.

---

[42] Zob. K. Heska-Kwaśniewicz, *„Gucio zaczarowany" Zofii Urbanowskiej*, „Guliwer" 1992, nr 6.

[43] Zob. J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura...*, s. 160 (rozdz. *Okolica dzieciństwa*). Zob. też rozdz. 1.

W literaturze Młodej Polski – czytamy w studium Anny Czabanowskiej-Wróbel na temat obecności dziecka w młodopolskiej kulturze i literaturze – dziecko staje się tak ważne nie przez to, co o nim wiadomo, ale za sprawą tego, co w nim niewiadome. Pozornie znane i bliskie – staje się nieznane i dalekie. [...] Symbolizuje to, co nieświadome, sferę tajemnic psychiki, a także to, co potencjalne, dopiero w stadium powstawania.

I najważniejsza, moim zdaniem, konkluzja badaczki:

Bycie dzieckiem okazuje się procesem, nie stanem. Dziecko jawi się jako nierozwiązywalna zagadka[44].

Wyobraźnię dorosłych artystów pobudzały reminiscencje z lat dziecinnych oraz nostalgia za bezpowrotnie utraconą dziecięcą wrażliwością. Ślady fascynacji dziecięcą pierwotną naiwnością oraz kojarzonej z nią zdolności nieskrępowanego tworzenia prowadzą do modernistycznej koncepcji sztuki Johna Ruskina i Williama Morrisa z ich kultem naturalnego piękna i sztuki „prymitywnej"[45].

Kiedy literatura dorosła odkrywa temat dziecięcości, a Leopold Staff i Bolesław Leśmian czynią z pajdialności znak rozpoznawczy swojej poezji, wiele dzieje się w literaturze i wokół dziecka[46]. Trafia w centrum uwagi psychologów (Wilhelm Wundt, Théodule Ribot, Wilhelm Preyer, Jean Piaget, Siegmund Freud), etnografów (Margaret Mead) czy antropologów. Diametralnie zmienia się profil pedagogiki, z autorytarnego oraz racjonalistycznego na pajdocentryczny (John Dewey, Jan

[44] A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 32.

[45] „Wszystko, co piękne, powstało wtedy, kiedy człowiek średniowieczny wierzył w czystą, radosną, piękną naukę chrześcijańską", mawiał wielki admirator gotyku i prekursor sztuki modernistycznej John Ruskin (cyt. za: M. Proust, *John Ruskin*, przeł. J. Margański, „Literatura na Świecie" 1998, nr 1–2, s. 85). Głosił kult piękna natury, szczególnie dzikiej, nietkniętej stopą człowieka. Intensywnych przeżyć estetycznych dostarczać miała kontemplacja piękna – gwarancja dobra i szczęścia, piękna rozsianego przez Boga w codziennym, z pozoru najzwyklejszym otoczeniu. Należy patrzeć na nie szczerze i bez cywilizacyjnych uprzedzeń. Podobne poglądy dzielił z nim William Morris, przeciwnik artystycznego akademizmu. Sztuka dlań polegała na uszlachetnianiu zajęć zwykłych i codziennych (propagował ideę „pracy radosnej"), największy walor estetyczny miała prostota i naturalność. Obaj sympatyzowali z ruchem prerafaelitów – malarzy czerpiących inspirację z legend, mitów i baśni śródziemnomorskich. Por. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 34–35; G. Borkowska, *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986.

[46] Traktują o tym szkice zebrane w tomie *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992.

Władysław Dawid, Stefan Szuman). Należy w tym miejscu przypomnieć, jak oszałamiającą karierę zrobił infantylizm w sztukach plastycznych; Henri Rousseau zw. Celnikiem, Paul Klee, Witold Wojtkiewicz, Tadeusz Makowski – to zaledwie kilku spośród wielu „urzeczonych dziecięctwem" artystów minionego stulecia. Niełatwo w ogóle wyobrazić sobie dwudziestowieczną awangardę inną niż ta „podszyta dzieckiem"[47].

Klimat odnowy sprzyja dynamicznemu rozwojowi literatury dla dzieci i młodzieży wyzwalającej się stopniowo spod dogmatu bycia wyłącznie pożyteczną i wychowawczą. W epoce, w której Marcel Proust szukał straconego czasu, a Ulisses Jamesa Joyce'a rozpoczął swoją peregrynację ulicami Dublina, twórczość dla młodych czytelników powoli acz konsekwentnie walczy o swoje miejsce w literackich kanonach. Walczy jednocześnie o wyjątkowo wymagającego odbiorcę. Piszącym pod natchnieniem „dziecięcej muzy" zdaje się on ciągle przypominać Gombrowiczowską myśl: „pisanie choćby arcydzieł, to tylko profesja – a sztuka, prawdziwa sztuka, to dokazać, aby książkę przeczytano"[48]. Niepokojąco brzmi ona w uszach współczesnych autorów, ich poprzednicy stulecie wcześniej widmo zmierzchu wynalazku Gutenberga potraktowaliby jako futurystyczne mrzonki. Przypuszczalnie tak zareagowaliby Maria Konopnicka i Henryk Sienkiewicz. Nazwiska te bezsprzecznie podniosły rangę pisania dla dzieci w czasach przełomu antypozytywistycznego. Wsparło ich następnie pokolenie „młodych" skoncentrowanych już niemal wyłącznie na niepełnoletnim adresacie, wśród których prym wiedli: Janina Porazińska, Zofia Rogoszówna, Janusz Korczak, by wymienić najbardziej znaczące postacie literackiej sceny. *Novum*, akcentują badacze, była prawdziwa eksplozja zainteresowania baśnią, głównie folklorystyczną, oraz wykształcanie się wielu odmian nowoczesnej prozy realistycznej dla dzieci i młodzieży. Entuzjazm studzić może nieco opinia Grzegorza Leszczyńskiego, który twierdzi, że chociaż fantastyka baśniowa wlewa się szerokim strumieniem do literatury dziecięcej, to pozytywistyczny model prozy obowiązuje jeszcze dwie dekady[49].

[47] Korzystam ze sformułowania Jerzego Sosnowskiego (zob. J. Sosnowski, *Młoda Polska dzieckiem podszyta...*, [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej...*, dz. cyt., s. 36). Szerzej na temat rewolucyjnych przeobrażeń świadomości dorosłych i awansu niegdyś „błahego tematu" dziecka rozwodzi się Ryszard Waksmund w pracy *Od literatury dla dzieci...*, dz. cyt.

[48] Cyt. za: Z. Łapiński, *Ja, Ferdydurke*, Kraków 1997, s. 69.

[49] Zob. G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji...*, dz. cyt.

Z obserwacji bestsellerów modernistycznej biblioteczki dziecka jasno wynika, iż systematycznie zbliżają się do siebie dwa „lądy", obce w myśl admiratorów tendencyjności, w rzeczywistości jednak znane sobie od najdawniejszych czasów przyrodnie rodzeństwo: literatura wyobraźni[50] i realizm. Wiele przykładów owego mezaliansu notują znawcy modernizmu. W *Cudownych bajkach* Dygasiński zmontował komponenty baśniowe (antropomorficzną wizję natury, cudowność, schematyzm fabuły) z realistycznymi (konkretna, niebaśniowa czasoprzestrzeń, racjonalna motywacja wydarzeń). *Dary wiatru północnego* oraz *Baśń o żelaznym wilku* Wacława Sieroszewskiego przybierają natomiast formę baśniowych powieści, „nabrzmiewających bogactwem stylistycznym", jak powiedziałaby wybitna znawczyni literatury modernizmu Maria Podraza-Kwiatkowska. Przykładu podobnej kontaminacji gatunkowej dostarczyła już wcześniej Maria Konopnicka słynną baśnią O *krasnoludkach i o sierotce Marysi,* którą autor *Wielkiej zabawy* zdiagnozował jako baśń synkretyczną.

Młodopolanie otworzyli drzwi fantastyce ludowej, ale też bardziej wysublimowanej cudowności o romantycznej etymologii[51]. „Tajemnicę łączenia baśni z codziennością" przejęli częściowo od niemieckiego romantyka E.T.A. Hoffmanna twórcy, według słów Stefanii Wortman, „dziwnego świata fantastycznych zjaw" oraz „opowieści z pogranicza fantastyki i groteski"[52]. Drugiego mistrza znaleźli w autorze przygód cynowego żołnierzyka Hansie Christianie Andersenie. Opanowali oni sztukę bezkonfliktowego łączenia płaszczyzny realistycznej z fantastyczną. Magia rodzi się tutaj bez tradycyjnego bajkowego *emploi*, w realnie nakreślonym otoczeniu bawialnego pokoju radcy sanitarnego Stahlbauma (*Dziadek do orzechów* i *król myszy*) albo „w pewnym salonie", obok „sczerniałej ze starości szafy" (*Pasterka i kominiarczyk*). Ożywienie zabawek i ich heroiczna walka z myszami, ucieczka zakochanej porcelanowej pary nie wydarzyła się „dawno, dawno temu..." „w pewnym królestwie", lecz tu i teraz: pod łóżkiem, w szafie, w pokoju na poddaszu, dzięki temu fantazja zyskuje realne i znajome, współczesne dziecku kształty[53]. Twórczość dwóch

[50] Używam tego określenia za Isaakiem Asimovem, amerykańskim biochemikiem i pisarzem, specjalistą od *science fiction* i *fantasy*. Najbardziej znane jego utwory to cykl *Fundacja* oraz *Ja, Robot* (por. I. Asimov, *Magia i złoto. Eseje*, przeł. J. Kowalczyk, Poznań 2000).

[51] Por. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 11.

[52] S. Wortman, *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?*, Warszawa 1958, s. 58.

[53] Por. tamże, s. 60.

wielkich romantyków stanowi prawdziwą kopalnię pomysłów dla kolejnych pokoleń twórców dziecięcej i dorosłej literatury fantastycznej, patronuje również nowoczesnej „fantastyce przerażenia" (określenie Rogera Caillois). Opowieści z dreszczykiem autorstwa Hoffmanna i Andersena są wciąż niedoścignionym wzorem mistrzowsko budowanego nastroju grozy, zaskakują bogatym i wyrafinowanym instrumentarium strachu. Skłonność *fin-de-siècle'u* do zapuszczania się fantastyki baśniowej w rejony realistycznej fikcji oznaczała emancypację tej pierwszej, uwolnienie jej od dominacji racjonalistycznego gorsetu, a także wyjście naprzeciw tęsknotom dziecka, szukającego w fikcyjnych światach projekcji własnych imaginacji, marzeń, snów zakotwiczonych w możliwej czasoprzestrzeni. Implikuje zarazem pojawienie się na mapie rodzimej literatury powieści łączącej realizm z fantastyką.

Twórczość Janusza Korczaka, Zofii Żurakowskiej, Ewy Szelburg-Zarembiny, Haliny Górskiej zapowiada pierwszy etap przeobrażeń prozy narracyjnej, jakie dokonały się na polskim gruncie w dwudziestoleciu międzywojennym. Najistotniejsza zmiana dotyczyła odwrotu od tendencyjności i rezygnację z nachalnego dydaktyzmu. „Książka dla dzieci nie powinna być książką tendencyjną. Jeśli jest ona pisana z talentem (czego, niestety, mało kto od niej wymaga), to jej znaczenie wychowawcze stwarza się samo przez się, choć autor nie stawia go sobie z góry za zadanie"[54], perswadowała Halina Górska. W podobnym tonie wypowiadali się m.in. Aniela Gruszecka, Maria Dąbrowska, Janusz Korczak, Aniela Szycówna. Korzystny klimat dla radykalnej zmiany myślenia dorosłych o dziecku i jego literaturze tworzyły głosy rodzimych psychologów Stefana Szumana czy Stefana Baleya, wspieranych ogólnoeuropejskim „pajdocentrycznym boomem". Wspólna była idea zmniejszenia dystansu między biegunem małych i dużych, między autorem i czytelnikiem, którą tak artykułował Korczak:

> Chcę jak najprędzej poznać swoich czytelników, żeby pisać jak do znajomych. Chcę wiedzieć, co dla czytelnika jest ciekawe, co mu się podoba, co lubi robić, jak spędza wolny czas, jakie rozrywki najlepiej lubi. Chcę wiedzieć – dodaje autor „snów o dziecięcej potędze" – jakie ma kłopoty, czy jest spokojny, czy mówią, że łobuz[55].

[54] Cyt. za: J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1979, s. 357–360.

[55] Cyt. za: J.Z. Białek, *Idea służenia dziecku. Twórczość Janusza Korczaka*, [w:] tegoż, *Przymierze z dzieckiem. Studia i szkice o literaturze dla dzieci*, Kraków 1994, s. 43.

Przykład twórcy *Króla Maciusia Pierwszego* potwierdza transformację, jakiej poddało się piśmiennictwo dla niedorosłych, wyrazem czego była większa swoboda w wyborze tematu, uwzględnienie potrzeb i zainteresowań młodego czytelnika, zmiana modelu bohatera z „prowadzonego" na „prowadzącego" (termin Krystyny Kuliczkowskiej), wreszcie odważniejsze próby unowocześniania form narracyjnych i stylistycznych. Ważnym czynnikiem rozwoju stało się odzyskanie niepodległości, fakt ten zwalniał literaturę dziecięco-młodzieżową z obowiązku bycia przyczółkiem dla narodowowyzwoleńczych haseł. O *księciu Gotfrydzie, Rycerzu Gwiazdy Wigilijnej* Haliny Górskiej, *Kajtuś Czarodziej* i *Król Maciuś Pierwszy* Janusza Korczaka, *Królestwo bajki* Ewy Szelburg-Zarembiny, *Pójdziemy w świat* Zofii Żurakowskiej, *Panna z mokrą głową* Kornela Makuszyńskiego, *Czerwone węże* Heleny Boguszewskiej – ta lista tytułów demonstruje najbardziej reprezentatywne dla okresu międzywojnia konwencje i gatunki, od fantastyki baśniowej, powieści fantastyczno-przygodowej, poprzez tzw. realizm baśniowy, realizm psychologizujący, powieść dla dziewcząt, autentyzm. Twórcy reagują na przemiany zachodzące w literaturze dla dorosłych, sięgają po nowe tematy, eksperymentują z formą, żonglują poetyką mimetyczną i antymimetyczną.

Dorośli emocjonują się *Generałem Barczem* Juliusza Kadena Bandrowskiego i *Przedwiośniem* Stefana Żeromskiego, dziecięca epika odrabia natomiast zaległości z XIX-wiecznego realizmu. Powieściopisarzom przyświeca cel, by rejestrować dziecko z jego zewnętrznym i wewnętrznym światem, przyglądać się miejscom i problemom za pośrednictwem dyskretnego narratora moralisty (zazwyczaj *porte parole* autora), udzielającego życzliwych rad. Nobilituje się małego adepta lektury oraz bohatera literackiego, który nie musi być wzorem dla innych, przyszłym społecznikiem i obrońcą uciśnionych, może być sobą. Widziany w naturalnym dla siebie środowisku domowym, szkolnym, doświadcza rozterek znanych czytelnikowi z autopsji. Zasadniczym zmianom podlega w związku z tym perspektywa i styl narracji. Korczak i Żurakowska wypracowują w swoich utworach płaszczyznę dialogu z dzieckiem, dzięki takim zabiegom, jak subiektywizacja i personalizacja wypowiedzi, posługiwanie się dziecięcym idiolektem, wprowadzanie kategorii przygody i humoru. Wszystko to sprawia, że z obiektu dydaktycznej perswazji zmienia się w myślący i czujący podmiot. Przykładem służą znakomite ministudium psychologiczne skonfliktowanej z otoczeniem dziewczynki w opowiadaniu *Jutro niedziela* Żurakowskiej albo portret „małego bankruta" z powieści *Bankructwo*

małego Dżeka Korczaka. Skupienie uwagi na dziecięcej indywidualności także w utworach Marii Dąbrowskiej czy Heleny Bobińskiej jest według znawców znamienne dla literatury międzywojnia[56].

Największy krok naprzód uczyniła literatura dziecięca za sprawą pisarskiego dorobku „starego Doktora", który całym swoim życiem i twórczością udzielał dorosłym wielkiej lekcji, jak kochać dziecko. Zdążał wprawdzie jeszcze ścieżką wytyczoną przez dziewiętnastowiecznych wychowawców, ale okazał się koryfeuszem nowoczesnej pedagogiki oraz epiki dla niedorosłych. Jako modernista oscyluje na granicy doświadczeń prozy realistyczno-naturalistycznej i fantastyki baśniowej. Próbuje swoich sił w reportażu (*Moski, Joski i Srule*), dzienniku intymnym (*Spowiedź motyla*), powieści społeczno-obyczajowej (*Sława*), studium psychologicznym (*Kiedy znów będę mały*), antyutopii (*Król Maciuś Pierwszy*), powieści inicjacyjnej i paraboli filozoficznej (*Kajtuś Czarodziej*)[57]. Istotę Korczakowskiej twórczości można zamknąć w myśli wyrażonej przez małą wróżkę Zosię z powieści o Kajtusiu: „dziwnie plączą się dziecku: i bajka, i sen, i prawdziwe życie". Świadomie penetruje on wyimaginowane i realne krainy, komponuje ze sobą, aby uzmysłowić bogactwo pajdialnego żywiołu. Podważa jednocześnie ideę błogosławionego, beztroskiego dzieciństwa. Kompromitowały ją doświadczenia wyniesione ze szpitali, przytułków dla sierot. Uzmysłowiły wielkiemu orędownikowi „pedagogiki serca", że „szczenięce lata" to pasmo upokorzeń i cierpień, walki o szacunek i najważniejsze – prawa do błędów. Doskonała intuicja Korczaka pisarza, przede wszystkim znającego dziecko od podszewki pedagoga, pozwala dostrzec w jego dorobku podobną myśl do tej, która pod koniec XX wieku towarzyszy pedagogom w rodzaju Hubertusa von Schoenbecka i buduje fundament pod nurt zwany antypedagogiką[58]. We współczesnej literaturze dziecięcej ma on wytrwałego

[56] Tendencję do „pielęgnowania indywidualności" w prozie międzywojennej zauważyła Halina Skrobiszewska. Por. H. Skrobiszewska, *Poszukiwania w prozie współczesnej dla dzieci i młodzieży*, [w:] S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*, t. 1, Warszawa 1983, s. 422.

[57] Tak interpretuje powieść Małgorzata Baranowska w szkicu *Utopia fantastyczna Janusza Korczaka*, [w:] *Janusz Korczak. Życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej, Warszawa 12–15 X 1978*, Warszawa 1982. Por. też A. Sobolewska, *Od magii do mistyki. Powieści inicjacyjne Janusza Korczaka*, [w:] tejże, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992.

[58] Zwrócił na to uwagę Grzegorz Leszczyński w szkicu będącym próbą podsumowania dwudziestowiecznych dziejów książki dziecięcej. Zob. G. Leszczyński, *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*, Warszawa 2003, s. 215–216.

rzecznika w osobie Roalda Dahla. Naturalnie jest ostrożniejszy, mniej radykalny w ocenie dorosłych, nie chodzi mu o kokietowanie najmłodszych, broni ich jednak przed nadmiernym interwencjonizmem, upomina się o przywilej samostanowienia. Dzięki dylogii o królu Maciusiu, opowieści o Kajtusiu Czarodzieju[59] udało się polskiej prozie zaistnieć w towarzystwie *Przygód Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego, *Cudownej podróży* Selmy Lagerlöf, *Przygód Tomka Sawyera* Marka Twaina. Korczakowski realizm to realizm lapidarny, nasycony wrażeniami zmysłowymi, ociera się o naturalistyczną dosadność autentystów z grupy „Przedmieście", w swej oszczędności odkrywa ciemne strony dziecięcego świata, wydobywa też jego magię.

Szczególne zainteresowanie badacza realizmu magicznego wzbudza zjawisko autentyzmu w dziecięcej prozie lat trzydziestych XX wieku. Był on wyrazem kryzysu polityczno-gospodarczego, poczucia zagrożenia i rozczarowania dotychczasową sztuką. Przejawiał się krytycyzmem wobec fantastyki, piętnował abstrakcjonizm, uciekanie od empirii, przeciwstawiał im hasła powrotu do konkretu, surowego obiektywizmu, nagiej prawdy. Na początku lat trzydziestych w Niemczech zyskał zwolenników skupionych wokół ruchu Nowej Rzeczowości, któremu poświęcony był częściowo pierwszy rozdział książki.

Polski autentyzm, określany także jako nowy realizm lub neorealizm, przejął po zachodnioeuropejskim zwrot do prawdziwej, konkretnej rzeczywistości pulsującej życiem. Literacka grupa „Przedmieście", skupiająca oprócz Zofii Nałkowskiej, Józefa Łobodowskiego, Jerzego Kornackiego, Anny Kowalskiej także Halinę Górską, Helenę Boguszewską, domagała się prozy faktograficznej w formie dziennika, autobiografii, reportażu[60]. Założenia programowe grupy zaowocowały również tzw. prozą zaangażowaną dla młodzieży, której twórcy zgodnie z sugestią Szelburg-Zarembiny wychodzą „na ciasne podwórko, do wilgotnej sutereny"[61], rejestrują nędzę środowisk robotniczych, by na tym tle zwielokrotnić rozmiar ludzkich drama-

[59] *Kajtuś Czarodziej* to prawdziwie awangardowa powieść międzywojnia. Techniką montażu filmowego, fascynacją kulturą masową, stylizacją na powieść sensacyjno-przygodową zbliża się do eksperymentalnych powieści Jalu Kurka *Kim był Andrzej Panik? (Andrzej Panik zamordował Amundsena)*, Jana Brzękowskiego *Bankructwo Profesora Muellera* czy *Zwariowanego miasta* Jana Wiktora.

[60] O nurcie autentyzmu w literaturze XX-lecia międzywojennego zob. A. Chruszczyński, U *schyłku międzywojnia. Autentyzm literatury polskiej lat 1933–1939*, Warszawa 1987.

[61] Zob. E. Szelburg-Zarembina, *Kilka uwag o literaturze dla dzieci*, [w:] J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży...*, dz. cyt., s. 404.

tów. Wyraźnie stają po stronie upośledzonego społecznie proletariatu, demonstrują postawę pisarza-społecznika, który solidaryzuje się ze krzywdzonymi i w publicystycznym tonie domaga się zmian. Proletariackie dziecko, bohaterka powieści Heleny Boguszewskiej *Czerwone węże*, mieszkająca w rodzinie łódzkich tkaczy, gazeciarze i włóczędzy walczący o byt z opowiadania *Chłopcy z ulic miasta* Haliny Górskiej, mali społecznicy i aktywiści – to galeria postaci przewijających się w utworach bliskich nurtowi populistycznemu. Chociaż większość z nich nie oparła się niszczącej sile czasu, problemy uległy dewaluacji, w dodatku rażą, a nawet śmieszą nadmiernym rezonerstwem oraz naiwnością, nie zmienia to faktu, że stanowią one jeszcze jedno ogniwo ewolucji i przeobrażeń, jakim poddawano prozę narracyjną dla dzieci i młodzieży w „stuleciu dziecka"[62].

Przeciwwagą dla proletariacko-publicystycznego realizmu zaangażowanego w reformatorskie wysiłki autorów oraz dla gatunków paradokumentalnych było pisarstwo Kornela Makuszyńskiego sygnowane „sercem i słonecznym uśmiechem"[63]. Kreuje on pozytywny, nieco wyidealizowany obraz świata, posługuje się w znamienny dla siebie sposób (tworzy wszak powieściowe „laboratoria dobra") raczej owymi „magicznymi szkłami" Orzeszkowej[64] niż Stendhalowskim zwierciadłem. „Odbija" w istocie marzenie czy też tęsknotę za utopijnym ładem, porządkiem, w którym błądzący zawsze wraca na drogę cnoty. Twórca przygód Koziołka Matołka, nadinterpretując może zanadto słowa pozytywistycznej powieściopisarki, czynił zadość życzeniu, by realista nie trudnił się fotografowaniem rzeczy i ludzi, lecz zaglądał do ich wnętrza i „oświetlał" ukryte przed okiem i uchem tajemnice. Afirmował naturalne dobro, uśmiech, czym narażał się z jednej strony na zarzuty krytyków o szerzenie kiczu, trywializację, nierzadko schlebianie niewybrednym gustom, a równocześnie zjednywał sobie i zachwycał kolejne pokolenia młodych wielbicieli *Skrzydlatego chłopca* albo *Awantury o Basię*. Wyznawał filozofię opartą na romantycznej antropo-

[62] Zob. tamże, s. 125–127.

[63] Korzystam z określenia Doroty Piaseckiej, autorki monografii twórczości Makuszyńskiego (por. D. Piasecka, *Proza Kornela Makuszyńskiego dla młodego odbiorcy. Zarys problematyki*, Warszawa 1984).

[64] Orzeszkowa porównaniem powieści do „magicznych szkieł, które by odzwierciedlały w sobie nie tylko zewnętrzną postać rzeczy i widzialny wszystkim powszedni ich porządek, ale ukazywały także ich treść najgłębszą", odrzucała prymitywny mimetyzm oraz spłycenie Stendhalowskiej formuły powieści zwierciadła. Cyt. za: A. Martuszewska, *Mimesis*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, dz. cyt., s. 552.

logii dziecka, wedle której jest ono symbolem bezrefleksyjnego, rajskiego szczęścia, „nosicielem słoneczno-serdecznych cnót, utraconych przez ludzi dorosłych, nosicielem bezpośredniości, szczerości i w ogóle reakcji antykonwencjonalnych" – przeciwstawionych grze pozorów pełnoletności, co zauważa Mieczysław Inglot[65]. Widziana w ten sposób niedorosłość różni się zdecydowanie od Korczakowskiego „nieświętego dzieciństwa".

Makuszyński posiłkuje się przesadną idealizacją, manifestuje wszakże odrębność małoletnich i solidaryzuje się z nimi. Tworzy serię portretów bohaterów terapeutów, „naprawiaczy świata"[66], ale ich misja nie polega na zakładaniu kooperatyw, odciążaniu zapracowanych rodziców albo pracy społecznej w świetlicy. Irenka Borowska (*Panna z mokrą głową*), Ewa Tyszowska (*Szaleństwa panny Ewy*), Piotruś Korecki (*Wielka brama*) kruszą bezpretensjonalnością, uśmiechem, humorem najtwardsze serca, ewokują dobro, przywracają radość życia zatwardziałym acz dobrodusznym dziwakom. Szczególnie wiele uwagi poświęcono „szalonym podlotkom", „słonecznym typom", jak wyraziła się autorka szkiców W *szklanej kuli*, z pensjonarskich powieści Makuszyńskiego i ich antenatkom: *Pollyannie* Eleanor Porter z jej słynną „grą w zadowolenie", *Heidi* „dziecku natury" Johanny Spyri, Mary z *Tajemniczego ogrodu* Frances E. Burnett. Ulubione bohaterki pisarza wydają się w gruncie rzeczy zupełnym zaprzeczeniem pełnych temperamentu, nierzadko czupurnych i zawadiackich „panien z mokrą głową"[67].

Warto wspomnieć również o polimorficznym gatunkowo modelu powieści popularnej wylansowanej przez Makuszyńskiego, utrzymanej – by tak się wyrazić – w konwencji tzw. realizmu radosnego. Realizował z powodzeniem trzy schematy fabularno-kompozycyjne: podróżniczo-przygodowy, bohatersko-baśniowy oraz sensacyjno-detektywistyczny[68]. Elementem wyróżniającym te utwory na tle pejzażu dziecięcej epiki międzywojnia i czasów powojennych była niespoty-

[65] M. Inglot, *Kornel Makuszyński. Rekonesans badawczy*, [w:] *O literaturze dla dzieci i młodzieży. Studia – rozprawy – szkice*, red. H. Skrobiszewska, Warszawa 1975, s. 73.

[66] „Naprawiaczem świata" Krystyna Kuliczkowska, cytując Joannę Papuzińską, nazywa typ bohatera dynamicznego, ujawniającego rozliczne talenty, inteligencję i przedsiębiorczość w działaniu (por. K. Kuliczkowska, *W świecie prozy dla dzieci...*, dz. cyt.).

[67] O bohaterkach Makuszyńskiego por. D. Piasecka, dz. cyt.; J. Kowalczykówna, *Panna... ale jaka? (wobec kolejnego wydania)*, „Guliwer" 1996, nr 5.

[68] Por. tamże.

kana u innych dawka dobrodusznego humoru, co doceniali zarówno czytelnicy, jak i utytułowani krytycy: Leon Pomirowski czy Artur Hutnikiewicz.

Tropiąc ślady poetyki realistycznej w powojennej prozie dziecięco-młodzieżowej, można dojść do pewnych wniosków: powieści trzymające się tych reguł powołują się na antecedencje występujące w międzywojniu, pozostają wierne określonym schematom formalnym, estetycznym i genologicznym, realizują wzorem poprzedników cele poznawczo-moralizatorskie, nie rządzi nimi jednak żelazny konserwatyzm, obojętny na artystyczne przewartościowania dorosłego obiegu piśmienniczego, a także, co najistotniejsze, starają się spełniać oczekiwania czytelników. Trudno nie przytoczyć w tym miejscu trafnej diagnozy sytuacji współczesnej powieści realistycznej, jaką postawił Józef Z. Białek:

> Kontynuując na ogół wzory, nieraz godne naśladowania, ten typ powieści nie usiłuje przecierać nowych szlaków w literaturze. Nie skłania się też do skrajnie rozumianego tradycjonalizmu. Operuje „obrazem", „realizmem otwartym", określonym tworzywem, prezentuje współbrzmiące z dzisiejszą rzeczywistością takie czy inne wzorce obyczajowo-moralne, swoistą semantykę uczuć. Zgromadzony na kartach utworu zespół znaków pozwala czytelnikowi rekonstruować pewną wizję albo przygodę[69].

Piszący dla niedorosłych nie przeoczyli rewolucyjnych przemian prozy sygnowanej nazwiskami Prousta i Joyce'a. Subiektywizacja narracji, afabularność, zanik tradycyjnych wyznaczników czasu powieściowego, unicestwienie chronologii, autotematyzm – te i wiele innych zjawisk naruszających *status quo* dziewiętnastowiecznego modelu powieści przenika, oczywiście tylko w ograniczonym stopniu, głównie do utworów o tematyce psychologiczno-obyczajowej dla młodzieży. „Wiatr antymimetyzmu" dotarł nad Wisłę w drugiej dekadzie międzywojnia i już wtedy zyskał gorących zwolenników, ale z oczywistych względów nie doszło do debaty na ten temat. Problem powrócił po 1945 roku, a ze zdwojoną siłą za sprawą „jedynie słusznego realizmu socjalistycznego" i artystycznego ubóstwa, jaki po sobie pozostawił. Ale źródła owego rozczarowania mimetyzmem polskich prozaików po Październiku 56' częściowo tkwiły w „socrealistycznym pręgierzu". Było równocześnie konsekwencją narastającej od początku wieku tendencji kwestionującej XIX-wieczne rozumienie *mimesis*.

[69] J.Z. Białek, *Elementy nowatorskie we współczesnej prozie dla dzieci i młodzieży*, [w:] tegoż, *Przymierze z dzieckiem...*, dz. cyt., s. 253.

Odżyło w dyskusjach z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zainteresowanie koncepcją wielości rzeczywistości w sztuce Leona Chwistka i teorią widzenia Władysława Strzemińskiego[70], echem odbiły się zapowiedzi teoretyków literatury o wyczerpaniu się realizmu. Reguły tradycyjnego realizmu podważa autorka *Granicy*:

> Poznajemy rzeczywistość tylko w naszym zasięgu biograficznym – dość ograniczonym. Dopełnia jej opowiadanie innych – a także gazeta, książka, nauka, ogłoszenia, ustawy, propaganda. To wszystko składa się na świat taki, jaki jest – świat w połowie pisany i mówiony, świat w znacznej części doznawany przez innych, z gruntu fałszywe są więc zapewnienia o możliwości pokazania cudzej rzeczywistości[71].

Wypowiedź Nałkowskiej doskonale oddaje rozterki większości prozaików tamtego czasu. Na pytanie, jak przywrócić literaturze rzetelność rejestrowania „różnych prawd", pojawiały się dwie alternatywne odpowiedzi – dwie drogi narracyjne, po jakie sięgali twórcy. Albo rezygnowali z fikcji literackiej na rzecz „zasięgu biograficznego" (dziennik, pamiętnik, esej, autobiografia), albo zwracali się ku literaturze kreacyjnej (z dominacją narracji personalnej). Drugiej towarzyszyły rozmaite zabiegi deformujące rzeczywistość (oniryzm, groteska, karykatura) bądź też zachowywała pozory stylu mimetyczno-realistycznego, który maskował głębsze znaczenia.

W takiej atmosferze odbywa się swoista rewitalizacja – „unowocześnianie" powieści dla nastolatków widoczne w twórczości wielu autorów. Na listę wpisują się na przykład Irena Jurgielewiczowa, Marian Bielicki, Janusz Domagalik, Edmund Niziurski, Krystyna Siesicka, Klementyna Sołonowicz-Olbrychska, Marta Tomaszewska,

---

[70] Chwistek, wyznawca relatywizmu poznawczego, wyodrębnił cztery rodzaje rzeczywistości: wrażeń (psychologistyczną), wyobrażeń (wizyjną), rzeczy (popularną, potocznie rozumianą) i fizykalną (konstruowaną w nauce). Rozróżnienie to zastosował w swojej typologii estetycznej. Dostrzegał cztery równoprawne rodzaje sztuki: prymitywizm, realizm, impresjonizm i futuryzm. Por. L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, wybór i wstęp K. Estreicher, Warszawa 1960. „Teoria widzenia" Strzemińskiego, malarza i teoretyka sztuki, współzałożyciela grupy a.r. („awangarda rzeczywista") o orientacji konstuktywistycznej, zakłada, że nie ma jednego wspólnego obrazu natury, jest on zdeterminowany indywidualnym rozwojem świadomości wzrokowej (por. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Warszawa 1958). Na koncepcję Strzemińskiego powołuje się m.in. Alicja Baluch badając reguły czytania prozy narracyjnej przez dziecko. Por. A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, wyd. 1, Warszawa 1987, s. 29–44.

[71] Cyt. za: S. Burkot, *Literatura polska w latach 1939–1989*, Warszawa 1993, s. 158.

Krystyna Boglar, Jan Drzeżdżoń, Ewa Nowacka, Maria Ewa Letki, Małgorzata Musierowicz. Wspiera ich młodsze pokolenie: Marta Fox, Anna Onichimowska, Tomek Tryzna, Anna Bolecka, Barbara Kosmowska. Nie wymieniono tu oczywiście wielu innych znaczących prozaików. Z wyczuciem i wrażliwością, często w formie dziennika, pamiętnika, monologu wewnętrznego, ostatnio również, co jest znakiem współczesności, w formie wzorującej się na blogach i powieściach epistolarnych dostępnych w Internecie, twórcy zaglądają za kulisy adolescencji, zajmują się problemami nurtującymi młodego odbiorcę.

Meandry rozwojowe dziecięcej literatury w duchu *mimesis* nie ominęły wspominanej wcześniej doktryny realizmu socjalistycznego, który w pewnym sensie kontynuował „proletariacką" linię międzywojennego „Przedmieścia". Synonimem literatury kierowanej do przyszłych budowniczych PRL-u były, przypomina Waksmund, wzorcowe „dzieła" radzieckiego socrealizmu: *Timur i jego drużyna* Arkadego Gajdara i *Jak hartowała się stal* Nikołaja Ostrowskiego[72]. W latach 1949–1956 reaktywuje się zjawisko tendencyjności, niegdyś z ulgą pożegnane, wypaczony i prymitywny realizm, który wymaga już od najmłodszych aktywnego włączenia się w budowę socjalistycznej ojczyzny. Tytuły *Hela będzie traktorzystką* Marty Michalskiej, *Pietrek będzie budowniczym* Janiny Stępieniowej, *Domy nad Wisłą* Bogdana Ostromęckiego najlepiej wyrażają ideowe przesłanie adresowane do niepełnoletnich czytelników[73]. Socrealizm spotkał się z oporem sporej części środowiska rodzimych pisarzy i pedagogów. Opór stawiany arbitralnie narzucanym literaturze dziecka stylistyce, tematyce, początkowo słabo słyszalny, po październikowej odwilży 1956 roku stawał się głośniejszy.

Pretekstu do obrony literatury dziecięcej przed bezceremonialnym politykierstwem, stawianiem ideologii ponad wartościami artystycznymi i potrzebami samych zainteresowanych, dostarczyła kolejna batalia w dziejach walki o baśń. Wraca jak bumerang w dyskusjach niektórych krytyków ostracyzm wszelkich fantastyczności (wyjątek czyniono wzorem radzieckim dla bajki ludowej), zainicjowany jeszcze w latach trzydziestych, wtedy zneutralizowany autorytetem Stefana Szumana, a nade wszystko Kornieja Czukowskiego, twórcy fundamentalnej pracy *Od dwóch do pięciu*. „Spory o baśń" w epoce socrealizmu ilustrują kuriozalne opinie, których autorzy sadzali na ławie oskarżonych

[72] Por. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci...*, dz. cyt., s. 398.

[73] Tytuły podaję za: S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970...*, dz. cyt., s. 27.

braci Grimm podejrzewanych o patologiczne skłonności albo Koziołka Matołka za pokrewieństwo z bohaterami amerykańskich komiksów i apolityczną postawę[74]. Z tak absurdalnymi zarzutami polemizowała silna grupa projektodawców polskiej szkoły krytyki literatury dziecięco-młodzieżowej: Stefania Wortman (twórczyni wielkiej, wciąż aktualnej apologii *Baśń w literaturze i w życiu dziecka*), Hanna Januszewska, Krystyna Kuliczkowska, Maria Kann, Jan Zygmunt Jakubowski, których wspierał autorytet Kazimierza Wyki. Walka o prawa dziecka do literatury wyobraźni oraz uwolnienie prozy mimetycznej od ciężaru agitatorstwa zbiegła się w czasie, co trzeba podkreślić, ze staraniami o emancypację piśmiennictwa „osobnego", uznanie praw niedorosłego odbiorcy do utworów wysokoartystycznych.

Od lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powieściopisarze kładą nacisk na współczesną tematykę: problemy szkolne, stosunki w rodzinie, przyjaźnie, subtelne oswajanie z problemami wieku dojrzewania, natury moralnej i filozoficznej, humor sytuacyjny czy językowy oraz oczekiwaną przez dzieci, zwłaszcza starsze, przygodę. Ten nieodzowny czynnik fabułotwórczy nie ogranicza się jedynie do utworów *sensu stricto* przygodowych – co uświadomiła Kuliczkowska – jest właściwie wszędobylski[75]. Natykamy się nań w powieści psychologicznej *Ten obcy* Ireny Jurgielewiczowej, w *Bułeczce* Jadwigi Korczakowskiej, *Kłamczusze* Małgorzaty Musierowicz – powieści dla dziewcząt, obyczajowej *Dynastii Miziołków* Joanny Olech i *Opowiadaniach z trzeciego piętra* Jadwigi Jasny-Mazurek czy też w powieści historycznej Haliny Rudnickiej *Uczniowie Spartakusa*.

Powstaje cała seria powieści dla dzieci młodszych i nastolatków, kontynuujących tradycję znakomitej przedwojennej prozy realistycznej Dąbrowskiej, Żurakowskiej i Korczaka, firmowanych nadal popularnymi nazwiskami Edmunda Niziurskiego, Hanny Ożogowskiej, Marty Tomaszewskiej, Seweryny Szmaglewskiej, Stanisławy Platówny, łączące z powodzeniem perypetie szkolno-rodzinne, wakacyjne, motywy kryminalno-sensacyjne z Korczakowską ideą porozumie-

[74] Janinę Broniewską oburzały różne „Koziołki-Matołki z rodzimej obórki" i anachronizm czarodziejskich różdżek. Wiesława Osterloffa przerażały zbrodnia, mord i sadyzm *Jasia i Małgosi*. Weryfikowano kanony literatury dziecięcej „badając" ich zawartość ideową, a autorów poddawano szczegółowej lustracji (podejrzani byli „piewcy burżuazyjnego stylu życia": J.M. Barrie i F.E. Burnett, jak również „nadmiernie awangardowy" J. Brzechwa). Zob. J. Broniewska, *Książka dla dzieci*, „Kuźnica" 1946, nr 20; W. Osterloff, *Kryminalistyka i bajki Grimma*, „Odrodzenie" 1946, nr 19.

[75] Zob. K. Kuliczkowska, *W świecie prozy dla dzieci...*, dz. cyt., s. 64.

nia z dzieckiem. W tym miejscu muszę się niestety ograniczyć tylko do wymienienia najbardziej reprezentatywnych tytułów: *Księga urwisów* (1954), *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa* (1959), *Sposób na Alcybiadesa* (1964), Niziurskiego; *Tajemnica zielonej pieczęci* (1959), *Chłopak na opak, czyli z pamiętnika pechowego Jacka* (1960), *Dziewczyna i chłopak, czyli heca na czternaście fajerek* Ożogowskiej (1961); *Którędy do Eldorado?* (1967) *Zorro, załóż okulary!* (1969) Tomaszewskiej; *Czarne Stopy* (1960), *Nowy ślad Czarnych Stóp* (1973) Szmaglewskiej; *Darek i pięciu* (1965), *Ewa i inni* (1968) Platówny. Na tle przeżywającej wówczas kryzys dorosłej prozy realistycznej, która próbuje otrząsnąć się po socrealistycznym wyczerpaniu i ucieka w kierunku groteski (Sławomir Mrożek), paraboli historycznej (Jerzy Andrzejewski), baśniowego realizmu (Tadeusz Nowak), fantastyki naukowej (Stanisław Lem) – dorobek to niebagatelny. Uzupełnić go wypada o beletrystykę w pełnym tego słowa znaczeniu przygodowo-podróżniczą (Alfred Szklarski), sensacyjno-kryminalną (Zbigniew Nienacki) i historyczną (Jadwiga Chamiec), cieszącą się wciąż sporą popularnością wśród jedenasto- i trzynastolatków. Szlak rozwoju fikcji realistycznej dla dzieci wiedzie wzdłuż form, w których zacierają się granice stylistyczno-genologiczne, gdzie wkracza dokument, reportaż (*Śladami Stasia i Nel* Mariana Brandysa), narracja bezpośrednia miesza się z pośrednią (*A potem po prostu życie* Tomaszewskiej), a styl serio łączy się z komicznym (powieści Musierowicz), mówienie wprost z aluzją. Ostatnie dekady z postmodernistycznym zacięciem tworzą „powieści worki", autorzy często bez umiaru wrzucają doń wszystkie sprawdzone chwyty, przyprawiają całość przygodą, z czego powstają przedziwne wielotwory o niezidentyfikowanej tożsamości. Badacze notują ponadto tendencje do wyraźnego kurczenia się strefy wpływów realizmu, a zatem interesujące przesunięcie akcentu, jakie dokonało się w piśmiennictwie dziecięco-młodzieżowym w „stuleciu dziecka" z tzw. historii prawdziwych na imaginacyjne, przesunięcie akcentu z realizmu na fantazję. Czarownice, duchy, strzygi, ożywione samochody, wehikuły czasu, magiczne amulety – ten baśniowo-fantastyczny *entourage* wdziera się do bloków na warszawskim Ursynowie bądź do domów wiejskich na Dolnym Śląsku. Skutecznie obalając dogmat potocznej logiki czy prawdopodobieństwo opowieści.

Można odnieść mylne wrażenie, że proza w konwencji realistycznej omija „nowatorską ścieżkę", a całe jej eksperymentatorstwo ogranicza się do tworzenia „krzyżówek", używania sprawdzonych tropów.

Zarzut ten odnosi się wszakże do piśmiennictwa dla dorosłych, które celuje w przeróżnych postmodernistycznych hybrydach, jak na przykład: quasi-powieściach, łże-dziennikach, tworzy *bricolage*, montuje różnorakie style wypowiedzi; ucieka od fikcji, fabuły i literackości, nie może się także wciąż uwolnić od syndromu PRL-u i obecności polityki[76]. Dziecięcej prozie łączącej realizm i fantastykę taki los nie grozi (mam nadzieję, że nie są to tylko pobożne życzenia), musi szanować wrażliwą i debiutującą w roli czytelnika osobowość. Szczególnego znaczenia nabierają w przypadku dziecka słowa Jana Błońskiego. Pytany o pierwsze literackie wtajemniczenia, odpowiedział:

> Moje największe doświadczenie literackie – którego nie umiałem wtedy sformułować – polegało również na zrozumieniu, że literatura jest sposobem na poszerzenie świata. Nie tylko wpływa na nasze widzenie i przeżywanie świata. Poszerza go w sensie intelektualnym, a przede wszystkim dodaje istnienia[77].

Dla kilkulatka czy nastolatka fikcja implikuje znaczenia wcześniej nieznane, rzeczywistość formuje się jakby na nowo, „w sposób bogatszy od banalnej rutyny". Dlatego świat wykreowany w wyobraźni twórcy, czy nosi cechy mimetyczne, czy antymimetyczne, dostarcza dziecku energii potrzebnej do poruszania się w rzeczywistości. Literatura dziecka ma swoiste aksjomaty – fabułę i fikcję, które, można zaryzykować stwierdzenie, obok innych czynników stanowią o jej autonomii.

Epika z tego kręgu realizmu nie inicjuje co prawda ciekawszych modernizacji, nie może się pochwalić osiągnięciami na miarę *Akademii Pana Kleksa* Jana Brzechwy, stanowi jednakże cenne pole doświadczalne i próbuje w miarę możliwości dotrzymywać kroku intensywnie rozwijającej się fantastyce. Chwilę uwagi proponuję poświęcić efektom zetknięcia dwóch antynomicznych poetyk: fantastycznej i realistycznej.

Wspomniani moderniści uważali, że to na ich styku zachodzą najciekawsze dla dziecka zjawiska. Od *Gucia zaczarowanego*, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, *Kajtusia Czarodzieja* przenikanie konwencji i gatunków (baśni nowoczesnej z powieścią) dawało asumpt do odważnych, twórczych posunięć autorów, dowodziło także możliwości i ambicji artystycznych piśmienniczego „beniaminka", za jakiego długo uchodziła twórczość ze znakiem dziecka. Tzw. literatura popaź-

[76] O kryzysie prozy fabularnej w literaturze lat 90. pisze Jerzy Jarzębski w szkicu *Punkt wyjścia: koniec historii czy kryzys fabuły*. Por. J. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 13–25.

[77] *O fikcji* [wywiad z Janem Błońskim], „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 27.

dziernikowa zaowocowała znakomitymi utworami: *Karolcią* Marii Krüger, *I ty zostaniesz Indianinem, Cyryl, gdzie jesteś? Krótką, ale powieścią* Wiktora Woroszylskiego, *Najwyższą górą* Mieczysławy Buczkówny, *Wielką, większą i największą* Jerzego Broszkiewicza, by ograniczyć się jedynie do kilku przykładów. Wspomnieć należy ciąg baśni nowoczesnych, powieści fantastycznych czy poetyckiej prozy, inspirowanych – przypomina Joanna Papuzińska – akcjami oficyn Naszej Księgarni i Czytelnika[78].

Szczególnie wrażenie robi proza Woroszylskiego, który podjął się karkołomnego zadania stworzenia awangardowej powieści dla młodych, będącej kompilacją wpływów wszystkich ważniejszych przeobrażeń gatunku[79]. Narrator autorski w powieści I *ty zostaniesz Indianinem* przejął cechy swych poprzedników, przekornych, igrających z adresatem. Zdumiewające dla czytelnika tradycjonalisty wyznanie:

> Każdy człowiek, nawet najbardziej rozmiłowany w swoim zajęciu, miewa chwile, kiedy marzy o kompletnym nieróbstwie, [...] o rozkoszowaniu się niezmąconym spokojem i brakiem obowiązków. Jeżeli chodzi o mnie, to właśnie przed chwilą, zanim zasiadłem do tego rozdziału, leżałem na tapczanie i myślałem, że z przyjemnością poleniuchowałbym sobie do wieczora. I byłbym może nawet uległ tej pokusie, gdyby nie Mirek, uwięziony w bandyckiej piwnicy, jego zmartwiona rodzina, no i czytelnicy, niecierpliwiący się, co będzie dalej....[80]

równie dobrze moglibyśmy przypisać narratorowi *Kubusia Fatalisty*.

Woroszylski projektuje wypowiedź według dobrze znanych nowatorskiej prozie zasad: uświadamia fikcyjność fabuły, wdaje się w dialog z odbiorcą, wytrąca go z pewnej rutyny i zmusza do aktywnej lektury, a nawet do współkreowania świata utworu. Ujawnia wreszcie, zgodnie z tajnikami autotematyzmu, arkana warsztatu i buduje go na oczach zainteresowanego. Utwór spełnia przy tym wszelkie normy konwencji realistycznej, operuje schematem powieści sensacyjno-przygodowej z motywem kryminalnym. Bohaterem jest zwyczajny jedenastolatek Mirek oraz Indianin z plemienia Apaczów, który demaskuje złodziejską szajkę. Pomimo jaskrawej dominacji wydarzeń prawdopodobnych, pisarz zostawia wolną przestrzeń, ewokuje atmosferę wątpliwości, niedo-

[78] Por. J. Papuzińska, *Zatopione Królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1989, s. 50–51.

[79] Sfera poszukiwań autora *Cyryla...* sięgnęła *Don Kichota* Cervantesa, *Tristrama Shandy'ego* Laurence'a Sterne'a, *Kubusia Fatalisty* Denisa Diderota, *Fałszerzy* André Gide'a – imponująca, lecz bynajmniej niekompletna to lista inspiratorów.

[80] W. Woroszylski, *I ty zostaniesz Indianinem*, wyd. 6, Warszawa 1974, s. 114.

określenia. Chłopcu towarzyszy tajemniczy nieznajomy, którego fizjonomia zdradza indiańskie rysy, marzenia senne przenikają do rzeczywistości, zaciera się granica oddzielająca rzeczywistość realną od „fantastyki onirycznej"[81]. A czytelnika nie opuszcza pytanie: czy Indianie byli tylko projekcją snu, wykwitem fantazji, czy też jeden z nich rzeczywiście spacerował ulicami Warszawy?[82] I *ty zostaniesz Indianinem* reprezentuje nurt – użyję tu słów Józefa Z. Białka – „zabawy w powieść", bliski, jak zauważył literaturoznawca, koncepcji tzw. *nouveau roman*, kojarzonej w obiegu dorosłym z *Przemianami* Michela Butora i *Królem Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza. Poetyka Nowej Powieści ukształtowała kolejny, zarazem najsłynniejszy utwór duetu: Wiktor Woroszylski (tekst) – Bohdan Butenko (rysunki) *Cyryl, gdzie jesteś? Krótka, ale powieść*, wydany po raz pierwszy *w* 1962 roku.

Poszukiwania innowacji artystycznych w kręgu współczesnej epiki dziecięco-młodzieżowej nie powinny przesłonić obecności utworów kontynuujących tradycje wartościowej powieści realistycznej dla nastolatków, także w obiegu popularnym. Podejmowane przez twórców zabiegi innowacyjne wiążą się z tematyką, modelem bohatera czy – co istotne – ze sposobem rejestrowania zmian dokonujących się w rzeczywistości pozaliterackiej, a ściślej rzecz biorąc pokazywania prawdziwych realiów PRL-u, czasów stanu wojennego, skutków transformacji ustrojowej i gospodarczej, przemian społeczno-obyczajowych, towarzyszących im ludzkim dylematom. *Notabene* zjawisk niemal nieobecnych w literaturze młodzieżowej aż do połowy lat 80., z pewną opieszałością wprowadzanych też do utworów ostatniej dekady minionego wieku[83]. Pozytywnie wyróżnia się na tym tle twórczość Małgorzaty Musierowicz, autorki kultowego cyklu poznańskiego, czyli słynnej *Jeżycjady*, której pierwszy tom (*Szósta klepka*) ukazał się dwa lata przed powstaniem „Solidarności" w 1978 roku. Ale dopiero *Opium w rosole* – piąta część sagi rodziny Borejków z 1985 – przyniosła wyraźne i odważne nawiązania do stanu wojennego. Jak pisze Grzegorz Leszczyński: „nowatorstwem Musierowicz jest szczegółowość opisu i autentyzm

[81] Termin „fantastyka oniryczna" zawdzięczam Alicji Baluch.

[82] Zdaniem Papuzińskiej sen w utworze Woroszylskiego „stanowi rodzaj satysfakcji emocjonalnej dla bohatera (i czytelnika)". Rekompensuje rozczarowanie po zdezawuowanym świecie literackiej fikcji (zob. J. Papuzińska, *Zatopione Królestwo...*, dz. cyt., s. 66).

[83] Problem braku współczesności w nowszej prozie dla nastolatków analizuje Grzegorz Leszczyński w artykule *Kompleks mentora. Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia*, [w:] *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch, K. Gajda, Kraków 2001, s. 52.

świata przedstawionego, dzięki czemu cykl jest swoistym dokumentem przemian obyczajowych Polski lat 70, 80 i 90"[84]. Wraz z perypetiami uczuciowo-szkolno-domowymi młodych bohaterek: Gabrieli, Idy, Natalii zwanej Nutrią i najmłodszej Pulpecji pieszczotliwie nazywanej Pulpą, czy następnej generacji rodu Borejków czytelnik obserwuje „rzeczywistość kartek na żywność i kolejek", dalej słyszy poglądy na temat powszechnej prywatyzacji, potem obserwuje próby dostosowania się zwyczajnej inteligenckiej rodziny do „nowych czasów" po 1989 roku, by w kolejnych częściach sagi odnaleźć pełne irytacji refleksje na temat kłopotów służby zdrowia, kolejnych nieudanych prób reformy etc. A wszystko rozgrywa się w znajomej czasoprzestrzeni, nakreślonej z topograficzną oraz kronikarską dokładnością. Warto przytoczyć inne wypowiedzi badacza: „Musierowicz pokazuje kawał codzienności, w której owszem, są wielkie problemy ludzkie i społeczne, ale też w której jest... normalnie". Trafnie wskazuje literacki rodowód pisarstwa autorki *Idy sierpniowej*:

> Jej twórczość wywodzi się [...] z tradycji dziewiętnastowiecznego realizmu – z jego skłonnością do wielkich portretów i syntez społecznych [...]; nieobce było tej literaturze rozumienie pisarstwa jako służebności społecznej, wyrażającej się i w realizowaniu zasady wyjaśniania praw współczesności [...]. Widać u Musierowicz wpływy Honoriusza Balzaka z jego skłonnością do skupiania się nad codziennością, a idąc dalej tym tropem – Marii Dąbrowskiej, a może nawet Marii Kuncewiczowej[85].

W kontekście powyższych opinii nasuwają się dwie uwagi, dobrze podsumowujące ewolucje prozy realistycznej ze znakiem dziecka w ciągu prawie półtorawiecznej historii jej istnienia. Uzmysławiają, po pierwsze, jak bogaty bagaż doświadczeń zgromadziła od czasów pozytywistycznych obrazków prozą, po wtóre – podkreślają żywotność, użyteczność, a nade wszystko niesłabnącą popularność wśród młodych czytelników „historii z życia wziętych".

***

W swoich rozważaniach starałam się akcentować tezę o silnych związkach między literaturą dla dorosłych a literaturą dla dzieci. Nie jest ona enklawą odizolowaną od przemian historycznoliterackich,

[84] Hasło *Jeżycjada*, [w:] *Słownik literatury dziecięco-młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 169.

[85] G. Leszczyński, *Kompleks mentora. Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia*, [w:] *Sezamie, otwórz się!...*, dz. cyt., s. 60–61.

powtarzają zgodnie za Jerzym Cieślikowskim, wybitnym znawcą literatury niedorosłych, inni nie mniej utytułowani eksperci: Krystyna Kuliczkowska, Józef Z. Białek, Joanna Papuzińska, Alicja Baluch, Antoni Smuszkiewicz czy Grzegorz Leszczyński; reaguje na nie, rejestruje równolegle z twórczością dla starszego adresata. Często, o czym się zapomina, inspiruje tę ostatnią. Sojusznikiem takiego widzenia okazuje się także Kazimierz Wyka ze swoim porównaniem piśmiennictwa „spod znaku dziecka" do „szklanej kuli" (spopularyzowane przez autorkę szkiców pod tym właśnie tytułem), wyczulonej na problemy i wahania pełnoletniego odpowiednika. Eksperymentatorstwo konstrukcyjno-formalne, synkretyzm gatunkowy, ewolucje konwencji estetycznych i form narracji, wreszcie historyczno-polityczne i obyczajowe zawirowania XX wieku, „odbiły się" zatem, cytując Wykę, w soczewce literatury dziecięco-młodzieżowej. Nie wypada w tym miejscu polemizować z twórcą *Rzeczy wyobraźni*, lecz wymiana inspiracji następowała także w odwrotnym kierunku, dowodami służą niektóre awangardowe kierunki pierwszej połowy minionego stulecia.

Przedstawiono tutaj jedynie reminiscencje z przemian realizmu i fantastyki. Szeroki zakres problematyki uniemożliwiał bardziej wnikliwe przyjrzenie się wielu zjawiskom w ramach skromnego rozdziału. Ograniczyłam się do zasygnalizowania pewnych kwestii, mających ścisły związek z dalszym tokiem rozważań.

Od fantastyki baśniowej do realizmu magicznego

Przemiany baśniowych idei w XIX i XX wieku

Twórców niemieckiej baśni romantycznej od początku pociągał „świat zwykłych poddanych troszczących się o zwykły chleb, którzy ze zdumieniem przyjmują do wiadomości istnienie rzeczy wykraczających poza zdrowy rozsądek i nie mieszczących się w ich porządku wartości" – pisze Ryszard Waksmund[1]. W zjawiskach ponadzmysłowych, niewytłumaczalnych, rozmaitych cudownościach znajdowali potwierdzenie przeczucia istnienia tajemniczych sił, mistycznych związków człowieka z Naturą, a za jej pośrednictwem i z Absolutem. Modny wówczas pogląd na dzieło sztuki jako wyraz absolutnej jedności świata i odzwierciedlenie nieskończoności przewijał się w romantycznych balladach, baśniach, nowelach, dramatach poetyckich. Uprawomocnił on równocześnie obecność w utworach wielu wariantów motywu istot z zaświatów, które nie mogą zerwać z doczesnością albo żywych będących w stałym kontakcie z duszami zmarłych[2].

Historycy literatury do ważniejszych osiągnięć „niemieckiej szkoły romantyzmu" zaliczają odkrycie *Volksmärchen* (bajki ludowej) i nowoczesnej fantastyki, a także skuteczne wypromowanie gatunków baśniowych, takich jak: *Kindermärchen*, będącej syntezą wpływów francuskiej *conte de fées*, realistycznej noweli oraz poezji, baśni nowelistycznej, magicznej czy wreszcie tzw. *Kunstmärchen* (czyli baśni literackiej). Włączyły je do swojej twórczości najznakomitsze nazwiska epoki: Novalis, Ludwig Tieck, Wilhelm Hauff, Clemens Brentano, Jacob i Wilhelm Grim-

[1] R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 195.

[2] Por. G. Koziełek, *Wstęp*, [do:] *Niemiecka nowela romantyczna*, BN, II [seria], nr 181, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. VII–X.

mowie, Adalbert von Chamisso, przede wszystkim jednak najbardziej utalentowany Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Filozoficzne podglebie artystycznych poszukiwań niemieckich baśniopisarzy było wypadkową kilku różnych czynników – m.in. teorii Johanna Gottlieba Fichtego o jedności świata materialnego i duchowego, filozofii przyrody i tożsamości Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga oraz magicznego idealizmu Novalisa[3]. Ustaliły normy estetyczne i fabularne utworów, odpowiadały za indywidualizm narracji, poetyckość języka. Za sprawą romantycznej epistemologii i ontologii do literatury fantastycznej wraz z kultem „czucia i wiary" wszedł „patrzący sercem" bohater-marzyciel oraz tajemnicza i nierzadko groźna przyroda.

Punktem zwrotnym w ewolucji fantastyki baśniowej stała się oryginalna twórczość Hoffmanna, której zasadę można sprowadzić do idei zjednoczenia opozycji: fantazji rzeczywistości. Z „ideału i realności rodzi się Hoffmannowska «dwurzeczywistość», objawiająca się w specyficznym manipulowaniu zdarzeniami, postaciami, czasem i przestrzenią, co zbliża tego typu fabuły do świata dziecięcej zabawy"[4]. Autor arcydzieła *Historia dziadka do orzechów* ustalił pewien schemat kompozycyjny baśni literackiej. Starannie zaciera granice między płaszczyzną realistyczną (pojawiającą się w kompozycyjnej ramie utworu) a irracjonalną, czego znakomitym przykładem jest słynny *Złoty garnek*. Kreuje niezwykle sugestywną wizję świata, w którym nadnaturalne wydarzenia zlewają się z realnymi, by w rezultacie stworzyć wrażenie prawdopodobieństwa opisywanych historii. Podobne zabiegi stosuje w nowelach i opowiadaniach, choćby z najbardziej obszernego zbioru *Bracia Serafionscy* (1819–1821)[5]. Trzeba pamiętać, że inną zasługą Hoffmanna było odejście od schematyzmu strukturalnego i zastąpienie ludowych fabuł poetycką fantazją romantyka.

---

[3] Nazywany też romantycznym uniwersalizmem głosił połączenie mistycyzmu z nauką. Punktem wyjścia dla niego była teza Novalisa, że Bóg jest jednością przyrody i ducha (zob. M. Brykalska, *Filozofia*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 274).

[4] R. Waksmund, dz. cyt., s. 95.

[5] Zob. G. Koziełek, *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994. Intencja zbliżenia się oraz oddania w literackiej formie dziecięcej zabawy towarzyszy wszystkim następnym pokoleniom twórców literatury dla dzieci. Hoffmann wykazał się wyczuciem godnym dwudziestowiecznych psychologów rozwojowych, respektując potrzeby psychiczne oraz zainteresowania niedorosłego odbiorcy. A co najważniejsze – zaspokajał jego „zachłanny, nienasycony głód cudowności", jak stwierdziła Jolanta Hartwig-Sosnowska (por. tejże, *Wyobraźnia bez granic*, Warszawa 1987 (rozdz. *Dziadek do orzechów: magia wokół nas*).

Zainteresowanie podobnymi efektami wynikającymi ze zbliżenia dwóch odmian fikcji, czyli tworzeniem dwuaspektowej rzeczywistości, poetyzacją codzienności, „uzwyczajnieniem" i uwspółcześnieniem magii, rozumianej przez pokolenie Novalisa także w kategorii tajemniczości, badacze zauważają również w baśni literackiej doby wiktoriańskiej. Wielu angielskich pisarzy korzystało z doświadczeń Hoffmanna i Hauffa, dobrze znanych wtedy z licznych przekładów. Należą do nich Catherine Sinclair, Anne Isabella Ritchie, John Ruskin, George McDonald, by przywołać tylko kilku. Głównym problemem, z jakim przyszło im się zmierzyć, była konieczność „pogodzenia purytańskiego racjonalizmu z fantastyką baśniową"[6]. Nowatorskie tendencje obejmują głównie „ukształtowanie magicznego środka oraz czarodziejskich postaci", zauważa Wiesław Krajka w monografii XIX-wiecznej baśni angielskiej[7]. Podaje przykłady utworów, w których zamiast tradycyjnych magicznych rekwizytów bohaterowie otrzymują nietypowe przedmioty: księgę z ożywającymi ilustracjami, odporną na ogień odzież, zaczarowaną filiżankę itp. Odświeżenie schematu gatunku polega oprócz tego na wprowadzeniu nowej motywacji dla fantastyki, opiera się ona niejednokrotnie na antropomorfizacji zwierząt, animizacji roślin bądź ożywieniu przedmiotów. Baśń wiktoriańska w przeciwieństwie do niemieckiej rozwijała się pod silniejszym wpływem realizmu niż idei romantyzmu, dlatego nierzadko przypominała bardziej współczesny obrazek obyczajowy niż konwencjonalne fabuły baśniowe[8]. Przyczyniła się też do utrwalenia w anglojęzycznej prozie dla dzieci charakterystycznej konwencji polegającej na przemieszaniu realiów życia codziennego z elementem oryginalnej „cudowności". Klasyczne przykłady utworów, w których magiotwórcze rekwizyty kłócą się z poczuciem rzeczywistości czytelnika, odnajdziemy w dorobku Edith Nesbit, Rudyarda Kiplinga, Pameli Travers, Jamesa Matthew Barriego, Eleanor Farjeon, Philippy Pearce i in.

Słuszne wydaje się przypuszczenie, że rodowód realizmu magicznego sięga właśnie dwóch tradycji – niemieckiej baśni literackiej rozwijającej się w myśl filozofii twórczej autora *Historii dziadka do orzechów* oraz wiktoriańskiej fantastyki baśniowej. Zapowiedzi tendencji

[6] R. Waksmund, *Wstęp*, [do:] *Ostatni smok. Baśnie pisarzy angielskich*, przeł. studenci filologii angielskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, wybór i wstęp R. Waksmund, Wrocław 2005, s. 8.

[7] W. Krajka, *Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*, Warszawa–Łódź 1981, s. 75.

[8] Tamże, s. 9. Por. też A. Nikliborc, *Od baśni do prawdy. Szkice z dziejów literatury zachodniej dla młodzieży*, Warszawa 1981, s. 82–83.

możemy również doszukać się w pomysłach praktykowanych przez anglosaskich twórców baśni i powieści fantastyczno-przygodowych. Trzeci strumień inspiracji płynie ze źródeł skandynawskich, szczególnie z „udomowionych baśni" H.Ch. Andersena, przenikniętych duchem romantycznej fantastyki i poezji, którą dopełniały „dar bystrej obserwacji i świeżość reakcji na otaczające go zjawiska"[9].

Innym procesem zapowiadającym, w moim przekonaniu, tendencje realistycznomagiczne w dwudziestowiecznej prozie było stopniowe „uwspółcześnianie" baśni literackiej na przełomie XIX i XX wieku. Zmiany szły w kilku kierunkach. Zaczęło się od „masowej migracji" wróżek, czarodziejów, krasnoludków, elfów, jednym słowem, całego bajkowego inwentarza do miast, kamienic czy miejskich parków. Baśń opuszczała skanseny położone za „siedmioma górami", aby zasiedlić dziecięce pokoiki i ulice w Kopenhadze (*Bzowa babuleńka* Andersena), Londynie (*Przygody Piotrusia Pana* J.M. Barriego, ulica Czereśniowa, gdzie mieszkają państwo Banks z serii książek o Mary Poppins P. Travers), Warszawie (*Przygody Wicka Warszawiaka* K. Makuszyńskiego). Twórcy rezygnowali z anachronicznego instrumentarium magicznego w postaci czarodziejskich różdżek, kijów-samobijów albo zwierciadeł na rzecz przedmiotów codziennego użytku. Przekonywali w ten sposób małego czytelnika, że magia może zadziałać w czterech ścianach domu, parafrazując słowa niezrównanego rzecznika praw dziecka do bajek Stefanii Wortman. Nie potrzebuje pseudośredniowiecznej scenerii z królewną w karocy i ponurego zamczyska demonicznego czarnoksiężnika. Zamiast ahistoryzmu ludowych bajek autorzy proponowali drobiazgowe odtworzenie realiów epoki wzorem XIX-wiecznego realizmu – zauważa Ryszard Waksmund. Szczegółowym opisom czy charakterystykom sprzyjały, dodaje badacz, rozbudowane, bliskie powieści fabuły niektórych baśni[10]. Ściślej rzecz biorąc, operowaniem kalendarzem oraz mapą, rzetelnością w pokazywaniu obyczaju i mody epoki, godną autora *Lalki*, mógł pochwalić się już E.T.E. Hoffmann, rzadko opuszczający w swych utworach dziecinne pokoje. Powiew nowoczesności wprowadzała równolegle swoista demokratyzacja bajkowych postaci, wywodzących się z miejskiego proletariatu ulicznych sprzedawców, rzemieślników oraz obecność elektryczności, samochodu, kina i innych cudownych odkryć dwudziestowiecznej techniki.

[9] Tak scharakteryzowała twórczość Andersena Krystyna Kuliczkowska, zob. tejże, *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 106.

[10] R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci...*, dz. cyt., s. 239.

Aktualność czasoprzestrzenna dotyczyła oczywiście nie tylko tzw. baśni miejskich (termin ukuty przez Wortman), ale także utworów osadzonych z dala od zurbanizowanych przestrzeni, czego najlepszym przykładem jest klasyczna baśń literacka *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, w której akcja wydarzeń realistycznego planu toczy się w typowej polskiej wsi końca XIX stulecia[11]. Tego rodzaju modernizacje kontynuują inni polscy baśniopisarze minionego wieku, umieszczając fikcyjnych bohaterów w znajomym dziecku miejscu, w sytuacjach i otoczeniu charakterystycznym dla danego czasu. „Nową falę" wielkomiejskich *Kunstmärchen*, jak wyraziła się Joanna Papuzińska, literaturoznawca i autorka baśni w jednej osobie, przyniosły lata 60. Ukazały się wówczas, m.in. *Karolcia* Marii Krüger, *Wielka, większa i największa* Jerzego Broszkiewicza, *Sześć grubych ryb* Hanny Januszewskiej[12]. Wyłania się z nich obraz miast jako wielkiej zgeometryzowanej płaszczyzny, bliskiej wyobraźni malarskiej Légera. Widziane przykładowo z perspektywy właścicielki niebieskiego koralika – małej Karolci, przypomina ponadto „wprawione w ruch" miasto z wierszy Juliana Przybosia. Oglądane z dachów wieżowców, budzi zachwyt, ale równocześnie bliżej nieokreślony lęk.

O stworzenie wrażenia prawdziwości opisywanych zdarzeń zabiegają w identyczny sposób autorzy fabuł krzyżujących fantastykę z realizmem. Niewątpliwie najskuteczniejszym spoiwem stawał się baśniowy „rdzeń"[13]. Chodzi naturalnie o realistyczne ramy utworów, pełniące rolę specyficznego parawanu dla właściwej akcji, tej najbardziej oczekiwanej przez niedorosłego czytelnika. Za nim kończy się strefa wpływów życiowego prawdopodobieństwa, tutaj wszystko co irrealne zyskuje natychmiast uprawomocnienie, czy będzie to ekspedycja odbywana w wyobraźni na „najwyższą górę", zantropomorfizowany samochód w roli latającego dywanu, czy baśniowa wędrówka chłopca w skórze krasnoludka. Warszawskie peryferyjne osiedle zamieszkane przez zwyczajnego pana Piotrowskiego, panią Różę i czeredę sympatycznych dzieciaków może więc zamienić się w arenę dla niezwykłych przygód, podróżowania w czasie, czarodziejskich sztu-

[11] Por. J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975.

[12] J. Papuzińska, *Zatopione Królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1989, s. 116–117.

[13] Korzystam z terminu Jolanty Ługowskiej, która nazywa tak reguły występujące w ponadgatunkowo rozumianej bajce dla dzieci, reguły kreowania rzeczywistości utworu w opozycji do rzeczywistości obiektywnej. Zob. tejże, *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988, s. 10.

czek, za którymi kryje się mała płanetniczka o wdzięcznym i swojskim imieniu Mania (*Mania Lazurek* Hanny Januszewskiej). Inna mała mieszkanka stolicy odkryje zalety cudownego koralika, na rogu ulicy zjawi się współczesne wcielenie czarodzieja, zmaterializuje się duch szkolnego dzwonka albo wkrótce uchyli się przed bohaterem furtka do przysłowiowej Nibylandii, krainy – jak poetycko ujęła to Jolanta Hartwig-Sosnowska – utkanej z dziecięcych marzeń i snów. Dorosłość zamyka do niej dostęp. Paszportem obdarowywani bywają nieliczni pełnoletni wybrańcy, czyli nadwrażliwcy, wierni artystycznemu *modus vivendi*, obieżyświaty bądź ekscentrycy świadomie wybierający „inne życie". Jednym słowem, ci, którym udało się zachować dziecięcą otwartość na zjawiska wymykające się spod kontroli rozumu i dorosłej logiki. Po drugiej stronie furtki może napotkać kraj ciemiężony przez złe moce oraz okrutną dyktaturę baśniowego satrapy. Czeka na bohatera tutaj przeznaczenie: misja wybawcy, który przywróci pierwotną harmonię i dobro. Taki raptowny przeskok ze świata stylizowanego na realny do świata manifestującego swoją arealność implikuje czytelnicze zaskoczenie, jeden z ważniejszych czynników pobudzających zainteresowanie dalszym rozwojem akcji.

Niełatwo wskazać przykłady równie klarownych przejść z „możliwego" do „niemożliwego" w nowszej literaturze dziecięcej. Wielu autorów, wzorem angielskiej powieściopisarki Edith Nesbit, zaciera granice między tymi wymiarami. Obywają się bez „realnego parawanu", nie ma sztywnego podziału na świat poddany magicznej logice oraz ten podobny do rzeczywistości. Autorzy dokonują raczej ich fuzji, instalując, przykładowo w domu przy pewnej ulicy, należącym do normalnej, przeciętnej rodziny, tajemniczy przedmiot albo istotę, które przy pierwszym kontakcie nie ujawniają nadnaturalnych właściwości. Owo „coś" to w powieści Nesbit piaskowy duszek z epoki przedhistorycznej, w *Karloci* niebieski koralik, w *Gałce od łóżka* Mary Norton talizman zdolny przenosić w czasie i przestrzeni. Obecność baśniowego Waligóry w *Zdobywcy orzechowego tortu* Piotra Wojciechowskiego (zawsze zjawia się na pocerowanym latającym dywanie, by interweniować w codziennych kłopotach jedenastoletniego bohatera) rozbija iluzję mimetyczności, aczkolwiek wszystkie cudowności, jakie generuje, zostają starannie uprawdopodobnione. Podobne motywy wprowadzają do akcji utworów perypetie i zaskoczenie. Radykalnie zmienia się wraz z nim życie bohatera. Ożywia nudną codzienność, rozprasza smutek, pozwala przezwyciężyć samotność bohatera. W każdym

przypadku inicjuje niezwykłe dzianie się, czyli przygodę, wedle definicji Alicji Baluch[14].

Niemniej jednak dla twórczości z kręgu młodego odbiorcy znamienne są egzemplifikacje bardzo stonowanej fantastyki, dalekiej od demonstracyjnego „sięgania poza rzeczywistość", co artykułował w swojej koncepcji Celestyn Skołuda[15], oraz burzenia konwencjonalnego porządku. Na istnienie takich fabuł zwróciła uwagę Joanna Papuzińska. Wyodrębniła grupę utworów, gdzie mieszanie konwencji sprowadza się do obecności jednego czarodziejskiego „implantu" na tle realistycznego chronotopu (Bachtinowskie określenie czasoprzestrzeni)[16]. Wskazuje, przykładowo, na popularny motyw wędrówki w czasie, sprowokowanej działaniem wróżki tudzież złośliwego chochlika (*Małgosia contra Małgosia* Ewy Nowackiej). Częściej wszelako odbywanej za sprawą wiekowego zegara (*Północny ogród Tomka* Philippy Pearce), magicznego pierścienia i innych nietypowych artefaktów. W rezultacie autor minimalizuje „szczelinę", o której pisał Caillois, w mimetycznie zaprojektowanej fabule, kreując w analogiczny sposób rzeczywistość dawną, historyczną.

Kolejnymi wariantami „jednego czaru", przytaczając określenie badaczki – bywa stylizowana na wzór postaci Gucia z powieści Urbanowskiej albo Nilsa Holgerssona z *Cudownej podróży* – czasowa metamorfoza bohatera w zwierzę, następnie wprowadzenie istoty nadprzyrodzonej (jak duch czy diabeł), stworka z innej planety lub tradycyjnego przedstawiciela baśniowych społeczności (skrzat, smok). Może również objawiać się bez udziału podobnej menażerii, niekoniecznie posiłkując się tak jaskrawymi wykwitami fantastyki. Autorzy wkomponowują cudowność w strukturę narracyjną utworów za pomocą zwierzęcego narratora, ożywionych pajacyków, bibelotów czy plastelinowych ludzików na czele ze słynnym Plastusiem, lecz ich opowieści zachowują *explicite* charakter realistyczny. Takie rozwiązania chwali Ryszard Handke, znawca *science fiction*, przypisuje tej, jak to nazywa, „lokalnej intruzji" pierwiastka baśniowej cudowności zasługę ożywienia realistycznej fabuły. Stwarza to jego zdaniem ponadto okazję do gry z odczuciami odbiorcy, wywołuje wszak dezorientację w ocenie prezentowanych zjawisk[17].

[14] Zob. A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony*, Warszawa 1987, s. 32.

[15] C. Skołuda, O *fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki" 1960, z. 3, s. 189.

[16] J. Papuzińska, dz. cyt., s. 24–25.

[17] R. Handke, *Nowoczesność w baśni dla dzieci*, „Teksty" 1974, nr 5.

Na wskroś realistyczne historie opowiada szwedzka pisarka Maria Gripe. *Żuki latają o zmierzchu* przypominają współczesną powieść przygodową z elementami XVIII-wiecznego romansu, podobnie *Agnes Cecylia. Niezwykła historia* wiąże psychologiczny portret osieroconej i nadwrażliwej nastolatki z tragiczną historią miłosną sprzed kilkudziesięciu lat. Motywacje zdarzeń autorka świadomie wszakże komplikuje, ponieważ piętrzy elementy podważające realizm: nawiedzony dom, tajemnica z przeszłości, zjawiska paranormalne i nadnaturalne. Należą do nich „myśląca" lalka, inteligentna roślina, kontakty z zaświatami, wędrówka dusz, kinestezja. Język narracji, stylistyka tytułów i podtytułów, komentarzy od początku także prowokują atmosferę wyczekiwania na niesamowite zdarzenia. Wspomniane utwory Marii Gripe są ciekawe z tego względu, że mimo obecności fantastycznych rekwizytów i nadprzyrodzonych doświadczeń bohaterów nie tracą charakteru realistycznego. W *Agnes Cecylii* widzenia senne zostały silnie zespolone z rzeczywistością, a działanie magicznego przedmiotu ma realny wpływ na prawdziwe życie kilkunastoletniej Nory. Dziecięcy bohaterowie powieści *Żuki latają o zmierzchu* chociaż poszukują naukowych wyjaśnień dla zjawisk nadprzyrodzonych, ostatecznie wiedzeni intuicją poddają się biegowi wydarzeń, czym zyskują bezwarunkową akceptację narratora.

Obserwując „bliskie spotkania" techniki realistycznej i fantastycznej w piśmiennictwie z dziecięcym adresem, Papuzińska, wobec oczywistej niemożności ustalenia nie tyle granic, ile kategorycznych definicji obu konwencji, postuluje, aby skoncentrować się raczej na pewnych prawidłowościach kompozycyjnych, fantastycznych lejtmotywach oraz analizie irrealnych zdarzeń. Najsensowniejszym – według badaczki – kluczem do systematyki tekstów realistycznych z elementami fantastyki jest grupowanie ich w pewne ciągi uwzględniające stopień nasycenia pierwiastkami nadnaturalnymi[18]. Próbuje tym samym racjonalnie pogodzić istniejące teoretyczne ujęcia realizmu i fantastyki ze specyfiką dziecięcego obiegu literackiego. Słusznie zauważa, że wiele funkcjonujących epistemologii tych zjawisk zawodzi, gdy „bohaterem" opisu staje się utwór dla niedorosłych. Część teorii dotyczących fantastyki opiera się przecież na hipotezie o sceptycznej postawie czytelnika. Kulminacyjnym punktem winno być uczucie zaskoczenia z powodu pogwałcenia reguł życiowego prawdopodobieństwa. To przeświadczenie niektórych teoretyków, mające mocno wątpliwe

[18] J. Papuzińska, dz. cyt., s. 25.

podstawy, dezawuuje postawa młodszych wielbicieli lektury. Zanim przyjdzie „niewiara" potrzebna, w myśl „dorosłych" koncepcji, by odczuć fantastyczność literackiej fikcji, młody czytelnik przeżywa etap wiary i ufności w jej „realność". Najmłodszym odbiorcom obcy jest chłodny sceptycyzm i dystans. Zdaje sobie wprawdzie sprawę z kolizji motywu chłopca przemienionego w jamnika z potocznym doświadczeniem, ale stopień pewności, czy to możliwe, proporcjonalnie topnieje, im mniejsze dziecko o to zapytać.

Problem fantastyki oraz fantastyczności, chociaż stanowi ważny kontekst dla dalszych rozważań, należy w tym miejscu porzucić. Wymagałby odwołania się do bogatej refleksji teoretycznoliterackiej, przeważnie nieuwzględniającej specyfiki twórczości dla dzieci i młodzieży, konfrontacji stanowisk. Pominięto również celowo charakterystykę baśni z elementami *science fiction*, fantastyki grozy oraz *fantasy*. Taki zwrot ku literaturze „wyobraźni" mógłby stworzyć mylne wrażenie, jakoby rozpatrywana tendencja była czymś w rodzaju neofantastyki. Od pytań zadawanych przez twórców i badaczy prozy nierealistycznej ciekawsze wydaje się pytanie, co jeszcze może się wydarzyć, kiedy mimetycznie pomyślaną fabułę zaatakuje magiczny wirus? Czy zawsze irracjonalne zdarzenia usprawiedliwi fantasmagoria, gra wyobraźni, sen bohatera czy baśniowe paradygmaty utworu? Nasuwa się również pytanie o status nietypowych dla konwencji realistycznej właściwości

Jak wynika z powyższego oglądu przemian „baśniowych idei", dwa główne nurty: romantyczny oraz postromantyczny, wchłaniając efekty modyfikacji artystycznych i genologicznych, anonsowały prozę realistycznomagiczną w XX i XXI stuleciu.

Cudowność ukryta pod podszewką codzienności

Pytanie o realizm magiczny stawia pytającego w kłopotliwej sytuacji. Naraża na całą serię innych: o realizm, magię, magiczność, cudowność, fantastykę, fantastyczność etc. Powinien przygotować się również na asocjacje w rodzaju: Macondo, García Márquez, latynoamerykański boom, Indianie, duchy, stuletni deszcz. Należy do kłopotliwych terminów „worków", w których każdy kolejny interpretator znajduje właśnie to, czego szuka. Spiętrzenie trudności występuje zwłaszcza w przypadku utworów dla dzieci. Uściślijmy, korzystając z tej sposobności, iż termin ten używany będzie roboczo bez pretensji do ostatecznej i jedynej kwalifikacji analizowanych zjawisk, dla których teorety-

cy ukuli – o czym wspominano w poprzednich rozdziałach – bogaty repertuar alternatywnych określeń, jak realizm fantastyczny, poetycki, realizm baśniowy itp. Przy całej swej niejednoznaczności, nieprecyzyjności realizm magiczny wydaje się na tle pozostałych mimo wszystko najmniej kontrowersyjny, ale decydujące znaczenie odgrywa wyraźne pokrewieństwo z konwencją estetyczną niesłusznie przypisywaną wyłącznie literaturze Ameryki Południowej zwaną *realismo mágico*.

Twórcy literatury od czasów Homera balansują na krawędzi technik realistycznych i fantastycznych, przypomina teoretyk Grzegorz Gazda. Na pograniczu fantastyki i realizmu rodziły się różnorodne amalgamaty gatunkowe, w rodzaju metamorfozy, antyutopii, powieści grozy, *fantasy*, powieści-paraboli i wielu innych[19]. W poszukiwaniu prekursorów filozofii XX-wiecznego realizmu magicznego znawcy sięgają aż Platona czy Novalisa, niemieckiego poety i myśliciela, autora teorii magicznego idealizmu[20]. Jednakże kształt współczesnej tendencji oraz termin stworzyli awangardowi artyści dopiero na początku minionego stulecia, poszukując nowych impulsów do zrekonstruowania mocno nadszarpniętego autorytetu realizmu. Dostrzegli w magiczności (oczywiście nie tej o szamańsko-czarodziejskiej proweniencji) remedium na niepewność i zagubienie człowieka we współczesnym świecie. Również obieg „osobny", parafrazując termin Jerzego Cieślikowskiego, od zarania poruszał się na linii realizm–magiczność. Pretekstem nie było zainteresowanie efektem artystycznym, lecz wewnętrzna potrzeba odbiorcy. Koincydencja tych dwóch antynomicznych sił przeszła doń naturalną drogą z mitów, baśni ludowych, legend uwarunkowanych, jak wiadomo, pierwotną wyobraźnią. Obecność pierwiastków realnomagicznych generuje w literaturze dziecięcej wiele czynników związanych z psychologią oraz antropologią małego dziecka. Magiczno-realistyczna wyobraźnia kilkuletniego człowieka czy już samodzielnie czytającego ośmiolatka poszukuje w baśniach spełniania marzeń o cudownej przemianie rzeczywistości w nierzeczywistość. Prozaicy piszący pod dziecięcy adres, a także literaturoznawcy ograniczyli obszar występowania kategorii magiczności i cudowności do gatunków baśniowych i „baśniopodobnych". Trudno im się dziwić, stoi za tym tradycja, rutyna, a nade wszystko uprzywilejowana pozycja fantastyki baśniowej w kanonie literatury dziecięcej.

[19] Por. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 545.

[20] Por. M. Szewczyk, *Estetyka realizmu magicznego na wybranych przykładach literatury XX wieku*, Łódź 1999 (maszynopis w zbiorach Biblioteki UŁ).

Interesująca nas tendencja przejawia się – przypomnijmy – m.in. wykraczaniem czarów i nadnaturalnych zdarzeń poza tradycyjne bajkowe terytorium i przemieszczeniem ich do powieści albo małych form narracyjnych o motywacji *stricte* realistycznej, co w dobie postmodernizmu jest zjawiskiem powszechnym. Rozszerza ponadto zakres pojęć magiczność i cudowność. Eliminuje folklorystyczny rodowód oraz stereotypowe baśniowe rozumienie. Realizm magiczny w kontekście literatury dla niedorosłych ma wiele wspólnego z wciąż aktualną i niezwykle nośną formułą Stefanii Wortman – „magia codzienności"[21]. Bliskie były mu zatem już dążenia XIX-wiecznych twórców baśni literackich, poszukujących dla żywiołu fantastycznego nowych ram, nowego rozumienia cudowności i niezwykłości.

Dorośli realiści magiczni poprzez uważne oglądanie oraz odtwarzanie rzeczywistości dążyli do odkrycia tkwiących w niej tajemnic. Przejęli więc dziedzictwo Hoffmanna i Andersena z ich pasją penetrowania najbliższego, zwyczajnego otoczenia, zaglądania do wnętrza przedmiotów, podsycania nastroju niepewności, zagadki. W tym miejscu rodzi się pytanie: czy istnieje zbieżność taktyki i funkcji magicznego weryzmu w obydwu odmianach twórczości literackich? Nie ulega wątpliwości, że dzieli je odbiorca i rola literatury dziecięcej, która winna przede wszystkim wychować świadomego czytelnika, umiejętnie dozując wszelkie nowatorskie rozwiązania formalne i stylistyczne. Powinna pamiętać o wciąż spoczywającej nań prymarnej roli *magistri vitae*. Te pytania powinno poprzedzić inne – zasadnicze. Czy istnieje właściwie zjawisko bądź zespół zjawisk, które można byłoby w tej nazwie zamknąć? Punktem wyjścia prezentowanej tutaj koncepcji jest odpowiedź twierdząca, a równocześnie teza o występowaniu w twórczości przeznaczonej dla dzieci pewnych cech przypominających estetykę i właściwości nurtu znanego w literaturze dla dorosłych pod nazwą realizmu magicznego.

Absolutnie niezagospodarowany dla badacza krajobraz przedstawia ta odmiana realizmu w literaturze przeznaczonej dla młodego czytelnika. Powstałe dotychczas teoretycznoliterackie próby uporządkowania piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży koncentrowały się raczej na odmianach i subgatunkach baśni literackich, powieściach fantastyczno-przygodowych bądź prozie przygodowej i społeczno-obyczajowej. Utwory motywowane mimetycznie cieszą się ustaloną renomą

[21] Tą formułą posłużyła się w studium *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?*, Warszawa 1958.

i postrzegane są raczej w kategoriach edukacyjnych, rozrywkowych, ewentualnie terapeutycznych, w związku z tym ich strona formalna rzadko bywa przedmiotem głębszych analiz[22]. Na początek kilka uwag wstępnych. Pojęcie traktowane będzie jako nazwa ponadgatunkowej tendencji niezależnej od uwarunkowań geograficzno-kulturowych[23], występująca zarówno w „dorosłym" obiegu literackim, jak i twórczości dla dzieci i nastolatków. Tytuł książki wyraźnie wskazuje na dziecięcy realizm magiczny, przy czym zadaniem kwalifikatorów „dziecięcy" lub „dorosły" nie jest w żadnym razie jakościowanie, lecz identyfikowanie oraz rozróżnianie. Ze względów praktycznych wsparciem służyć będą alternatywne określenia: umagiczniony realizm, estetyka realnomagiczna, realistycznomagiczna poetyka oraz nazewnictwo używane w pracach teoretyków nurtu. Uruchomienie kontekstu filozoficznego, antropologiczno-etnologicznego oraz psychologicznego w poprzednich rozdziałach pozwoliło lepiej rozpoznać determinanty interesującej nas odmiany realizmu. W moim przekonaniu, nie mamy tu do czynienia z jakimś szczególnym rodzajem fantastyki, jeszcze jednym obok wariantu baśniowego, naukowego lub grozy[24], a estetyką mocno zakorzenioną w realizmie. Pierwsza z determinant – magia, kryje się w samej nazwie, nie zawsze równoznacznej, co trzeba zaznaczyć, z tą czarodziejską.

„Bardziej niż bajki, spragnieni jesteśmy przygody [...]. Pragniemy widzieć najbardziej codzienne i normalne życie jako cud pełen przy-

[22] Do wciąż nielicznych rozpraw na ten temat należą nieocenione prace m.in. K. Kuliczkowskiej (*W świecie prozy dla dzieci*), H. Skrobiszewskiej (*Poszukiwania w prozie współczesnej dla dzieci i młodzieży*), J. Cieślikowskiego (np. tom *Literatura osobna*), J.Z. Białka (np. *Elementy nowatorskie we współczesnej prozie dla dzieci i młodzieży*), R. Waksmunda (*Literatura pokoju dziecinnego; Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*), A. Baluch (*Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*), J. Ługowskiej (*Powieść dla młodzieży, jej funkcje i miejsce w kulturze literackiej nastolatków*).

[23] Realizm magiczny długo uchodził za nurt zarezerwowany dla kultury latynoamerykańskiej. Ignorowano fakt jego rodowodu oraz zjawisk mieszczących się w europejskiej odmianie nurtu. Uświadomiły to prace wielu badaczy powstałe w ciągu ostatnich kilku dekad. Por. np. J. Weisgerber, *Le Réalisme magique: la locution et le concept*, "Rivista di litterature moderne et comparate" Vol. XXXV, 1982; W.B. Faris, *Scheherazade's Children*, [w:] *Magical Realism. Theory, History, Community*, ed. L. Parkinson Zamora and W.B. Faris, Durham–London 1995; G. Gazda, dz. cyt., s. 544–550; R. Siwek, *Niemieckie i włoskie korzenie realizmu magicznego*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1999, z. 3–4; M. Szewczyk, *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo–artystyczna)*, „Przegląd Humanistyczny" 2001, z. 3. Zob. też rozdz. 1.

[24] Por. A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska i in., Wrocław 1993, s. 281–287.

gód: ciągłe ryzyko i ciągły wysiłek"[25] – przekonywał włoski awangardzista Massimo Bontempelli, twórca jednej z ciekawszych koncepcji realizmu magicznego. Wyraził w ten sposób doskonale znaną dorosłym artystom tęsknotę za utraconą wraz z wiekiem „niewinną" percepcją świata. Za „niewinnym spojrzeniem" dziecka (*innocent eye*), cytując Ruskina[26]. Pozbawionym automatyzmu oraz wszelkich uprzedzeń, a nade wszystko świeżym oraz odkrywczym. Wypowiedź ta stanowi jednocześnie kwintesencję poetyki, która będzie przedmiotem dociekań. Potwierdza się, nie po raz pierwszy, jak wielki dług zaciągnęła nowoczesna sztuka u kultury pajdialnej. Kolejnym dowodem na to jest nurt magiczno-werystyczny. Bontempelli, zainspirowany czternastowiecznym malarstwem Piera della Franceski, Masaccia oraz współczesnym sobie francuskim surrealizmem, proponował technikę łączenia precyzyjnego, mimetycznego opisu z iluzją wielowymiarowości i atmosferą magiczną. W rezultacie czytelnik miał trafić w wyższy, właśnie nadrealny wymiar rzeczywistości. Tworzył w swoich utworach przedziwne konstelacje postaci i zdarzeń. Przeciętniaków zestawiał z wysłannikami tajemniczego świata, a absurdalnym i paradoksalnym sytuacjom nadawał wymiar zwyczajnych, rzec by można, nawet przyziemnych. Kulminacyjny efekt lektury sprowadzał się do uczucia zaskoczenia, niespodzianki (w innym niż u Todorova znaczeniu), uzyskiwał go dzięki słowom kluczom, a raczej motywom: cudu, przygody, podróży, odkrycia[27]. Charakterystyczne dla Bontempellego, na co zwraca uwagę Ryszard Siwek, było wymienne stosowanie określeń: magiczny, mistyczny i metafizyczny[28].

Bontempellowska Wielka Przygoda nie odbywała się w przestrzeni, nie miała waloru egzotycznej ekspedycji, peregrynacji w nieznane

[25] Cyt. za: J. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa 1985, s. 87.

[26] Ideałem dla Johna Ruskina, angielskiego teoretyka sztuki XIX w., był artysta patrzący „niewinnym okiem dziecka"; przypominali o tym rodzimi pisarze, poeci *fin de siècle'u* i okresu dwudziestolecia międzywojennego L. Staff, T. Miciński, K. Irzykowski, B. Leśmian, B. Schulz i in. Obszernie zajmuje się tym problemem A. Czabanowska-Wróbel w swoim studium *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 63–64. Zob. też G. Borkowska, *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986. Warto wspomnieć o ciekawym epizodzie w życiu Ruskina, uczył on rysunku Alice Liddell, pierwowzór najsłynniejszej literackiej Alicji z utworu Lewisa Carrolla.

[27] Informacje podaję za: J. Ugniewska, dz. cyt.

[28] Por. R. Siwek, dz. cyt., s. 250.

bądź romantycznej walterscottiady. Miała zupełnie inny charakter – chodziło mu o rodzaj przeżycia metafizycznego podobnego do tego, jakiego doznawał oglądający obrazy de Chirica, ulubionego malarza pisarza. Przygodę uruchamiało wkroczenie niespodziewanego elementu destabilizującego „normalność" fabuły, przy czym wewnętrzny porządek i klauzula prawdopodobieństwa pozostawały nienaruszone[29]. Tak pomyślaną formułę realizmu magicznego ilustruje opowiadanie *Szachownica przed lustrem* ze zbioru *Dwie bajki metafizyczne*. Warto się przyjrzeć mu bliżej, ponieważ może być czytane zarówno przez dziecko, jak i rodzica.

Schematem fabuły oraz klimatem przywodzi na myśl baśnie z dreszczykiem wielkiego pioniera romantyzmu Hoffmanna. Opowiada przygodę ośmioletniego chłopca, który pod nieobecność rodziców obserwuje odbicie szachownicy i figur szachowych w wielkim, stylowym lustrze (pamiątce rodzinnej). Nagle ma wrażenie, że biały król z lustra wzywa go do siebie. Dziecko opuszcza realną przestrzeń, przechodzi do świata rzeczy i ludzi zapamiętanych przez lustro. Po drugiej stronie spotyka dawno nieżyjących członków rodziny. Motyw przejścia przez lustro oraz szachownica natychmiast prowokuje do jednoznacznych skojarzeń z baśnią O *tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla. Utwory różnią się jednakże zasadniczo uprawomocnieniem obu wędrówek. Alicja przemierza „szachowy świat" we śnie, ośmiolatek z opowiadania Bontempellego trafia do równoległej „lustrzanej" rzeczywistości świadomie, na jawie. Zaskoczenie czytelnika wielce dziwaczną sytuacją potęguje spokojna reakcja chłopca, kiedy spotyka zmarłą babcię (pierwszą właścicielkę czarodziejskiego lustra), trzymającą za rękę włamywacza, bo ten wcześniej próbował okraść jej dom. Jeszcze bardziej zastanawia postawa dorosłego otoczenia. Domownicy widzą dwóch chłopców, uwięzionego w zwierciadle sobowtóra i realnie istniejącego, figury szachowe i pozostałych mieszkańców drugiej strony, ale nie odczuwają strachu – podstawowego akcentu fantastyki – według koncepcji Rogera Caillois[30].

---

[29] Bontempelli zastosował rozumianą tak poetykę w zbiorach opowiadań *Współczesny Sokrates, Siedmiu mędrców, Cuda, Dwie bajki metafizyczne, Szachownica przed lustrem* oraz w powieściach *Syn dwóch matek* i *Życie Adrii i jej dzieci* (zaledwie kilka przetłumaczono na język polski). Zob. J. Ugniewska, dz. cyt., s. 87.

[30] Zob. R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Błoński i in., wybór M. Żurowski, Warszawa 1967, s. 32–33.

Mirabilia (cuda) w utworze włoskiego realisty magicznego, choć niespodziewane, nie naruszają mimetycznej konstrukcji fabuły, nie przychodzą też z zewnątrz. Ewokuje je bardzo precyzyjnie „sfotografowane" przez narratora wnętrze pokoju, przedmioty, meble i ludzie przeglądający się w lustrze[31]. Jakkolwiek wyczuwa się koligacje z cudownością spotykaną w baśniach biedermeierowskich (szczególnie niesamowitość w stylu Hoffmanna), *Szachownica przed lustrem* odbiega od obowiązujących w niej reguł fantastyczności. „Czary" dzieją się niespodziewane, ale uzyskują status równy racjonalnie umotywowanym wydarzeniom. Opowiadanie czytane przez dorosłych odsłania głębsze, metaforyczne warstwy, sięgające Platońskiej koncepcji idei. Porusza znamienny dla twórczości Bontempellego problem istnienia drugiej niedostępnej nam strony rzeczywistości. Ten tajemniczy świat, bynajmniej nie przyjazny, w *Szachownicy...* symbolizuje lustro, ulubiony motyw włoskiego pisarza. Oznacza ono równocześnie groźbę odrealnienia istniejącego porządku i niepokojącą możliwość zamiany ról: prawdziwych ludzi na lustrzane odbicia[32].

Szachownica... pokazuje metodę działania jednego z wielu wariantów umagicznionego weryzmu, jednakowoż dość symptomatyczną dla europejskich przejawów tego nurtu. Eksponuje stałą i niezmienną płaszczyznę odniesienia, jaką jest rzeczywistość realna. Nazbyt może odległy to kontekst do rozważań na temat literatury o tak specyficznym adresie, jak ten dziecięcy. Niemniej stanowi – moim zdaniem – właściwy pomost łączący „dorosły" i „niedorosły" realizm magiczny. Uświadamia bowiem, iż pierwszy powstał m.in. z tęsknoty za dziecięcym „otwarciem na tajemnicze uroki świata", posługując się trafnym sformułowaniem Bogusława Żurakowskiego[33]. Drugi natomiast, chociaż wypracowuje własny wariant tej estetyki, do pewnego stopnia – parafrazując słynne porównanie autora *Rzeczy wyobraźni* – jest jednak „odbiciem" pierwszego.

Doskonale świadczy o tym utwór rodaka Bontempellego – Gianniego Rodariego *Historyjki o Alicji, która zawsze wpadała w kłopoty*. Ten najbardziej znany po Edmundzie De Amicisie i Carlo Collodim

[31] M. Bontempelli, *Szachownica przed lustrem* (*La scacchiera davanti allo specchio*), [in:] tegoż, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano 1978, s. 287–340. Opowiadanie nie zostało dotychczas przetłumaczone na język polski. Przekład fragmentów udało mi się uzyskać dzięki uprzejmości prof. Pavla Koprdy z Uniwersytetu Konštantina w Nitrze, któremu w tym miejscu serdecznie dziękuję.

[32] Zob. *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Warszawa 2001, s. 145.

[33] Zob. B. Żurakowski, *Literatura – wartość – dziecko*, Kraków 1992, s. 25.

twórca literatury dziecięcej nad Tybrem zasłynął alegorycznymi baśniami literackimi wydanymi w latach pięćdziesiątych XX wieku: *Opowieść o Cebulku*, *Podróż Błękitnej Strzały*, *Gelsomino w kraju kłamczuchów*, z mocno zaznaczonym przekazem ideologicznym, utrzymanych w groteskowo-żartobliwej estetyce. Kontynuował tradycję umoralniającej baśni, w której rzeczywistość odnosiła się wyraźnie do współczesnej pisarzowi. Patronował tej tradycji nie kto inny jak Carlo Collodi ze swym arcydziełem *Pinokio*[34]. Wspomniane *Historyjki o Alicji, która zawsze wpadała w kłopoty* w niczym nie przypominają ani alegorycznej opowieści o Cebulku i „jarzynkowym społeczeństwie", ani też baśniopowieści o przygodach Gelsomina (satyrze na Włochy za czasów dyktatury Mussoliniego)[35]. Rodari sięgnął w tym wypadku po formę prostej historyjki, a właściwie kilku historyjek, których bohaterką uczynił siedmioletnią Alicję. Nieskomplikowaną acz wyrazistą akcję („zdarzeniowość" zapisana w tytule) wypełniają przygody małej protagonistki, dość nietypowe, dodajmy, ponieważ nie odbywają się bynajmniej podczas wyprawy w „wielki świat" rozciągający się poza domem albo podczas wakacji u dziadka. Obejmują one „kłopoty" tytułowej bohaterki, należałoby raczej powiedzieć, nieustanne „wpadanie do czegoś", a to do budzika czy butelki z lemoniadą, a to do szuflady czy do kieszeni w marynarce tatusia. Trafia do muszli, kałamarza, nawet zwyczajna zabawa kończy się dla niej w bańce mydlanej czy we wnętrzu piłki.

Osobliwe zapadanie się w głąb rzeczy Alicja zawdzięcza fizycznej ruchliwości przynależnej wiekowi, a nade wszystko entuzjastycznemu chłonięciu świata. Najlepiej osobowość siedmiolatki scharakteryzują te dwie wypowiedzi narratora:

> otworzyła okienko budzika, żeby w nim trochę pogmerać, i wpadła pomiędzy tryby i sprężyny, a teraz musiała skakać bez ustanku z jednego miejsca na drugie, by nie dać się wciągnąć przez te wszystkie mechanizmy, które poruszały się, tykając[36].

---

[34] Gianni Rodari (1920–1980) urodził się, kiedy Bontempelli był już cenionym pisarzem i animatorem włoskiej awangardy. Mimo dzielącej ich różnicy pokoleń, zupełnie innego światopoglądu artystycznego oraz charakteru twórczości, zbliżyła obydwu aktywność polityczna. Obaj zachłysnęli się niebezpiecznymi ideologiami: Bontempelli faszyzmem, Rodari komunizmem. Na temat twórczości Rodariego zob. A. Nikliborc, dz. cyt., s. 87-88; S. Wortman, dz. cyt., s. 81–82; *Historia literatury włoskiej XX wieku...*, dz. cyt.

[35] Por. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci...*, dz. cyt., s. 248.

[36] G. Rodari, *Historyjki o Alicji, która zawsze wpadała w kłopoty*, przeł. J. Mikołajewski, Warszawa 2003. Cytowane fragmenty pochodzą z tego wydania, w nawiasie zaznaczono numer strony.

I kolejny fragment:

> Myszkując po kuchni, wpadła do szuflady z obrusami i serwetkami i zasnęła w ich cieple. Ktoś jej nie zauważył i zamknął szufladę. Kiedy się obudziła, dookoła panowały ciemności [s. 4].

Gmeranie i myszkowanie, penetrowanie domowych zakamarków to ulubione zabawy dziewczynki. Świadczą o badawczo-odkrywczej pasji, w którą angażuje wszystkie swoje zmysły (patrzy, smakuje, dotyka). Chce od środka sprawdzić działanie zegara, sekret wody wypływającej z kranu. Aby dowiedzieć się, skąd biorą się słowa, wpada do kałamarza. Ta ciekawość staje się powodem licznych tarapatów – zamknięcia w ciemnej szufladzie, kąpieli w butelce z lemoniadą, niebezpiecznego lotu w bańce mydlanej albo spotkania wilka z bajki o Czerwonym Kapturku w książkowej ilustracji. Przysparza ciągłych zmartwień rodzinie, wiecznie przetrząsającej każdą mysią dziurę w poszukiwaniu dziewczynki. Rodari w kreacji swojej bohaterki nawiązuje do specyficznego dla młodszych dzieci sensomotorycznego percypowania oraz przyswajania świata. Stosuje oszczędną charakterystykę postaci, bez skonkretyzowania jej fizjonomii (tę rolę przejmują ilustracje autorstwa Pawła Pawlaka), znamienną dla utworów adresowanych do najmłodszych odbiorców[37]. Alicja daje się więc poznać poprzez swoje działania, za którymi kryje się ciekawość, umiłowanie zmienności i ruchu, pragnienie odkrywania tajemnic przedmiotów i ludzi. Daleko jej do wiktoriańskiego dobrego wychowania swojej imienniczki z baśni Carrolla. Łączy witalność, temperament i poczucie humoru bliskie dzieciom z Bullerbyn z ruchliwością Wiercipiętka (tytułowego bohatera powieści Krystyny Boglar).

Utwór pozornie robi wrażenie zbioru fantastycznych opowiastek z typowymi wątkami: nurkowanie w atramencie, zamknięcie w muszli na dnie morza, wizyta w świecie baśni etc. *Historyjki...* mogłyby zatem reprezentować ów styl baśniowy w twórczości narracyjnej dla najmłodszych, o którym pisano w jednym z poprzednich rozdziałów – alternatywny wobec realistycznego. Powtórzmy raz jeszcze: pierwszy charakteryzuje się obecnością wątków nadnaturalnych, akcentów baśniowej cudowności, magii, charakterystycznych postaci ewentual-

[37] O bohaterach literackich w utworach dla dzieci por. K. Kuliczkowska, *Model bohatera a konwencje gatunkowe i narracyjne*, [w:] W *świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1982, s. 43–62; A. Baluch, *Bohaterowie tradycyjni w literaturze najmłodszych (na przykładzie utworów J. Tajca)*, [w:] tejże, *Czyta, nie czyta...(o dziecku literackim)*, Kraków 1998, s. 10–16.

nie matryc fabularnych (np. schemat koła z bajki magicznej) itd. Za pomocą drugiego autorzy kreują natomiast rzeczywistość znaną dziecku i sugerują, że wszystko to mogło zdarzyć się naprawdę, elementy irracjonalne oddzielają cezurą snu czy marzenia.

Historyjki... Rodariego, mimo bezspornych paranteli z fantastyką dziecięcą, nie są wszakże utworem fantastycznym. Swoim charakterem odpowiadają drugiemu z przypomnianych stylów. Świat Alicji, jej rodziny, sąsiadów, pomocnika piekarza o Szekspirowskim imieniu Hamlet zbudowany został według zasad zbliżonych do poetyki realistycznej. Pisarz stara się uwiarygodnić przygody bohaterki, nadać im wymiar prawdziwych, z życia wziętych. Stosuje w tym celu kilka zabiegów. Już samym tytułem „historyjki" sugeruje małemu odbiorcy, że ma do czynienia z „opowieścią prawdziwą". Ale najważniejsze okazuje się staranne uprawdopodobnienie wszystkich „wpadek" Alicji – eksploracji wnętrza bańki mydlanej, nurkowania w morzu atramentu albo w lampce nocnego świetlika. Najpierw wykluczyć trzeba wszystkie stosowane w literaturze dziecięcej racjonalne motywacje, czyli marzenie senne, grę wyobraźni, zmyślenie, a także te baśniowo-fantastyczne (zaklęcie wróżki, cudowny eliksir do miniaturyzacji itp.). Wszystko zyskuje u Rodariego mocne uzasadnienie. Narrator opowiastek, rodzice i dziadkowie dziewczynki, szkolne koleżanki traktują wyprawy do „wnętrza rzeczy" jako coś całkowicie normalnego. Dziadek rzuca „linę ratunkową" do butelki, tata troskliwie wydobywa z kieszeni. Cała rodzina angażuje się w poszukiwania, kiedy uroczą Alicję zamknięto przez nieuwagę w szufladzie – „szukał jej dziadek, szukała babcia, szukała również sąsiadka, która przychodziła codziennie, żeby poczytać gazetę dziadka i zaoszczędzić parę groszy" [s. 4]. Zwyczajność przygód bohaterki uzyskał Rodari wpisując je w codzienną rutynę, umieszczając na tle powszednich domowych kłopotów. Znaczący jest tu komentarz dziadków: „Nasze dzieci nie wpadały do kranów. [...] Kiedy my byliśmy rodzicami, dzieci spadały jedynie z łóżek i co najwyżej nabijały sobie guza na głowie" [s. 5]. Twórca opowieści o Cebulku zadbał także o konkretyzację miejsca oraz czasu wydarzeń. Mały domek Alicji sytuuje się gdzieś na przedmieściach współczesnego Rzymu.

Świat przedstawiony *Historyjek...* odwołuje się do potocznego doświadczenia i podobnie jak Bontempelli w *Szachownicy przed lustrem* do realnej rzeczywistości. O ile jednak czytelnik utworu włoskiego awangardzisty doznaje uczuć niepewności i zdziwienia (typowych

dla fantastyki), podczas lektury opowiastek Rodariego właściwie bez względu na swój wiek traktuje wszystkie zdarzenia z pełnym zrozumieniem, jakby należały do naturalnego porządku tego świata. Nie ma także typowego dla utworów nierealistycznych pęknięcia w fabule, które sprawiłaby na przykład jakaś magiczna siła albo postać rodem z innego wymiaru[38]. W *Historyjkach...* cudowność nie pojawia się z zewnątrz, lecz wynika z istniejącego stanu rzeczy, jest jego częścią. Podkreślają to słowa samej bohaterki, która stanowczo oświadcza: „ja nie należę do świata bajek, ja pochodzę ze świata prawdziwych rzeczy". Rodariemu udało się stworzyć realnomagiczną jedność w utworze, w której współznaczą i wątki fantastyczne, i realistyczne.

Przekład *Historyjek...*, opublikowany w 2003 roku przez młodą niezależną oficynę Muchomor, przykuwa uwagę staranną architekturą książki (kompozycja i typografia), pastelową, przyjemną dla oka dziecka paletą barw. Autor opracowania graficznego Paweł Pawlak znakomicie skomponował tekst z ilustracją, zachowując niezbędną równowagę między słowem a obrazkiem. Praca artysty została doceniona prestiżową Nagrodą Roku dla Ilustratora Polskiej Sekcji IBBY. Trzeba wyrazić w tym miejscu mimo wszystko pewne wątpliwości. Idzie głównie o wybór stylu ilustracji, który nawiązuje częściowo do estetyki nadrealistów. Interpretacja grafika prowadzi do sugestii, iż osobliwe tarapaty protagonistki utworu odbywają się w marzeniach sennych, co wobec powyższych uwag zostało zdecydowanie wykluczone. Zabrakło realistycznej dokładności odtworzenia świata rzeczy, pokazania cudowności ukrytej w rzeczywistości (jak w malarstwie realistów magicznym). Doskonałego przykładu takiej ilustracji, inspirowanej szkołą realistycznomagiczną, dostarczają grafiki Antoniego Boratyńskiego do *Niekończącej się historii od A do Z* Michaela Endego wydanej przez Naszą Księgarnię w 1986 roku. Zastanawia nadto wyobrażenie bohaterki, która wygląda bardziej na ożywioną kukiełkę *á la* Pinokio niż prawdziwą dziewczynkę.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden interesujący aspekt. Dla Bontempellego ważne było odpowiednie oświetlenie przedmiotów i zjawisk, ewokowanie nastroju tajemnicy dla wydobycia z nich magicznego, metafizycznego wymiaru. U Rodariego motyw sięgania do wnętrza przedmiotów ma, co zrozumiałe, diametralnie różne znaczenia. Oprócz dosłownego, czyli chęci zaspokajania dziecięcej ciekawo-

[38] Por. A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980, s. 23.

ści czy pragnienia zwyczajnej zabawy, ujawnia się i drugie znaczenie, związane z „mitologią środka". Przedmioty, do których wpada Alicja, tj. szuflada, kieszeń, muszla, bańka mydlana, piłka, układają się w ciąg alegorycznych obrazów domu – bezpiecznego, ciepłego miejsca, „przestrzeni kochanej"[39]. Toteż oswajanie najbliższej przestrzeni odbywa się równolegle z zaspokajaniem potrzeb psychicznych małej bohaterki. Ten ciekawy trop interpretacyjny utworu Rodariego podsuwa krytyka archetypowa (mitograficzna), która odczytuje powiązania poetyckiego obrazu z doświadczeniem egzystencjalnym przyszłego dorosłego[40].

Przedstawione analizy zmierzają do wniosku, iż *Historyjki o Alicji...* Rodariego prezentują – zdaniem autorki rozprawy – bardzo klarowną formułę realizmu magicznego w prozie adresowanej do najmłodszych dzieci. Odsłoniły paralele łączące ją z koncepcją Bontempellego, ale i wyraźne opozycje. W utworze twórcy baśni o „jarzynkowym społeczeństwie" podstawowym chwytem jest spontaniczna dziecięca zabawa, w której wyraża się entuzjazm i fascynacja światem. *Szachownica przed lustrem* próbuje tylko naśladować ową pierwotną wrażliwość. Posługuje się konwencją realnomagiczną wspartą na cytowanych słowach-kluczach (cud, przygoda, podróż, odkrycie), by reaktywować dawno utracone emocje, by przypomnieć sobie dziecięcą wrażliwość (widzenie świata jako „cudu pełnego przygody"). Opiera się zasadniczo na przekonaniu, że istnieje druga strona rzeczywistości, niedostępna tradycyjnemu poznaniu. Artysta może jedynie doń zbliżyć poprzez dobór odpowiednich środków wyrazu. Alicja Rodariego podobnie jak wiele małych dzieci przeczy temu przekonaniu. Prezentuje zatem typowy dziecięcy punkt widzenia: nie ma przecież tajemnic, których nie można byłoby poznać. Wystarczy przykucnąć, przyłożyć oko, wślizgnąć się, pomyszkować. W tym tkwi – jak się zdaje – zasadnicza rozbieżność wersji realizmu magicznego w przedstawianych tu utworach.

Zamykając ten fragment rozważań, wynotujmy najważniejsze spostrzeżenia, będące ogniwem dalszych eksploracji: koncepcja włoskiego awangardzisty wzywa do zerwania z automatyzmem, rutyną w percypowaniu świata[41]. Jej twórca uświadamia, stąpając po paj-

[39] Na obraz domu tworzący tzw. przestrzeń szczęścia – według koncepcji Gastona Bachelarda – składają się pojedyncze obrazy-miejsca, jak gniazdo, muszla, a w domu różne kąty, w których można „przycupnąć" – zamieszkać. Zob. G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni"*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 386–390.

[40] Por. A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, wyd. 2, Wrocław 1993.

[41] Podkreśla to R. Siwek, dz. cyt., s. 250.

dialnej ścieżce, iż niezwykłych wrażeń, tajemniczości można szukać bardzo blisko, niejako pod podszewką codzienności. Proponuje szerokie, również z punktu widzenia piszących dla niedorosłych, rozumienie kategorii przygody. Wszystkie motywy nadnaturalne występują w realistycznie zaprojektowanej scenografii, więcej, sedno omawianej tendencji sprowadza się, według badaczki realizmu magicznego Małgorzaty Szewczyk, do wyjścia, a następnie dojścia do owej rzeczywistości realnej[42]. Niekoniecznie muszą to być – dodajmy – cudowności o baśniowej albo fantastycznej proweniencji, mogą być także implikowane niezwykłym, np. poetyckim, ujęciem jakiegoś powszedniego zjawiska bądź banalnego przedmiotu.

W poszukiwaniu realizmu magicznego

> Władek osobiście lubił ten swój „obowiązek". Bądź co bądź, choć Joance wydawał się strasznie stary i dorosły, miał dopiero jedenaście lat i całe to wieczorne mycie siostry było dla niego po prostu pierwszorzędną zabawą, tak że czasem rozbawiony przegapił swój „najważniejszy moment dnia", a mianowicie Dziennik Telewizyjny. Bo Władek nade wszystko interesował się polityką, a taki był oblatany w najważniejszych wydarzeniach międzynarodowych, że zdarzyło mu się zapędzić w kozi róg najwytrawniejszych polityków miasteczka [...][43].

> Leżałam, widziałam firanki, które trzeba będzie wyprać przed Bożym Ciałem, gdy procesja przejdzie obok nas. Po firankach chodziło kilka obrzydliwych much. Sufit był żółty i pęknięty. Na ścianie wisiał obraz Pana Jezusa modlącego się na krzyżu[44].

> Centrum Handlowe znajdowało się na dalekich przedmieściach i jadąc tam mijało się mnóstwo o wiele ciekawszych miejsc: oblepione wielkimi plakatami kina, eleganckie restauracje, baseny czynne do nocy, fabryki z wysokimi na sto pięter kominami, długie murowane ściany pokryte kolorowymi napisami [...]. A kiedy się tam już dojechało, trzeba było wypatrzyć miejsce do parkowania, jak najbliżej wejścia, pamiętać o zabraniu z samochodu torebki i radia i odszukać w portmonetce pieniążek do wielkiego kosza na kółkach[45].

[42] Por. M. Szewczyk, *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystyczna)*, „Przegląd Humanistyczny" 2001, z. 3, s. 48.

[43] M. Tomaszewska, *Bal u zegarmistrza Teofila*, wyd. 2, Warszawa 1987, s. 20.

[44] Z. Domolewski, *Zosia pleciona*, Poznań 2003, s. 240.

[45] R. Witek, *Plaża tajemnic*, Kraków 2004, s. 11; dalej cytuję wg tego wydania, w nawiasach zaznaczono numer strony.

Przytoczone opisy szczelnie wypełniają informacje topograficzno-temporalne i obyczajowe. Wiemy, że dotyczą małego miasteczka, wsi, dużej aglomeracji, podają wiele szczegółów, na podstawie których można precyzyjnie określić czas akcji, wstępnie scharakteryzować postacie. Zidentyfikujmy jednak najpierw ich autorów. Pierwszy fragment pochodzi z powieści Marty Tomaszewskiej *Bal u zegarmistrza Teofila*, drugi z *Zosi plecionej* Zdzisława Domolewskiego, ostatni jest jedną z pierwszych sekwencji *Plaży tajemnic* Rafała Witka. Mimo oczywistych różnic stylistycznych czy narracyjnych mają wspólny cel: przekonać o swoim prawdopodobieństwie, uciekają się przy tym do różnych zabiegów. Proponuję baczniej im się przyjrzeć. W cytacie z *Balu u zegarmistrza Teofila* pojawia się rodzeństwo Władek i Joanka. Dzieli ich najprawdopodobniej różnica pięciu, sześciu lat. Starszy brat jest odpowiedzialny, spoczywa nań obowiązek niemal rodzicielskiej opieki nad siostrą. Jego „dorosłe" zainteresowania polityką (codzienny rytuał oglądania dziennika telewizyjnego) oraz umiejętność prowadzenia dysput na ten temat mają dodatkowo sugerować chłopca dojrzałego ponad swój wiek. Narrator podkreśla jednocześnie dobre relacje między rodzeństwem, skoro nawet wieczorne mycie prowokować może „pierwszorzędną zabawę". Zupełnie innym nastrojem emanuje *passus* z powieści Domolewskiego. Opis wywołuje naturalistyczne asocjacje, wzmocnione kwalifikatorem „obrzydliwe". Warto zwrócić uwagę na usytuowanie narratora–obserwatora (czy raczej obserwatorki), który znajdując się w pozycji leżącej, patrzy do góry, czym „umieszcza" w jednej linii wizerunek Chrystusa oraz brudną firankę. Na oczach czytelnika dokonuje się swoista konfrontacja *sacrum* (Boże Ciało, ukrzyżowany Zbawiciel) z *profanum*. Wszelako uwaga o praniu firanek, muchach, „żółtym i pękniętym" suficie, odwołuje się *explicite* do potocznego doświadczenia czytelnika. W ruchu znajduje się natomiast narrator *Plaży tajemnic*, dlatego jego widzenie miasta ma charakter migawkowy, a obrazy zmieniają się jak w kalejdoskopie. Wyposażony w dziecięcą optykę, dzieli się bardzo konkretnymi spostrzeżeniami bez jakiejkolwiek symbolicznej głębi na temat lokalizacji centrum handlowego, mijanych po drodze budynków, kłopotów z parkowaniem, środków ostrożności (parkingowi złodzieje) itd. Przytacza zatem autentyczne szczegóły realnego, dodajmy, jakże współczesnego życia.

Dość jednoznacznym znakiem czasu pierwszego z cytowanych fragmentów jest wzmianka o „podstawowym źródle informacji" w PRL-u, czyli dzienniku telewizyjnym, co zawęża możliwą perspektywę czasu wydarzeń do około 1989 roku. W *Zosi plecionej* pojawia się

sygnał kalendarza liturgicznego – zbliżające się święto Bożego Ciała. To oczywiście nie wszystkie zabiegi służące uprawdopodobnieniu literackiej fikcji, pominięto dotychczas najważniejszy, tj. stylizację wypowiedzi na potoczną i żywą polszczyznę, a w przypadku utworu Witka stylizacji na naiwnie dowcipny język, jakim może posługiwać się dzisiaj mała dziewczynka. Kwestii tej nie będę rozwijać, nie stanowi ona bowiem ważnego ogniwa dalszych obserwacji. Pewne jest, iż odwołanie się do wiedzy z autopsji, opisywanie codziennych, zwyczajnych czynności i miejsc, operowanie językiem mówionym czy znakiem czasu historycznego, zdąża do stworzenia w prezentowanych utworach iluzji codzienności zakorzenionej w koncepcji tradycyjnego mimetyzmu. Takich szczegółowych analiz fragmentów zapewniających o życiowym prawdopodobieństwie powieści Tomaszewskiej, Domolewskiego i Witka mogłabym przytoczyć więcej. Do tego powrócę jeszcze nieco dalej.

Omawiając próby uwierzytelniania „autentyzmu" fikcji literackich, dotknęliśmy istotnego problemu stylu utworów realistycznych. Część dwudziestowiecznych teoretyków ogłosiła naturalną śmierć realizmu, byli też tacy, którzy postanowili zweryfikować poglądy i podejście do konwencji. Skupienie uwagi na zagadnieniu stylu mimetycznego, miast poszukiwania wątpliwych dowodów jego istnienia w treści, zaproponował Auerbach. W *Mimesis* analizował, jak wiadomo, dzieła dalekie od XIX-wiecznego rozumienia mimetyzmu (np. *Odyseję* Homera, *Gargantuę i Pantagruela* Rabelais'go). Swoją historycznoliteracką penetrację podporządkował swoiście pojmowanej kategorii „motywu". W przeciwieństwie do słynnych śródziemnomorskich toposów wyodrębnionych przez Curtiusa, tropił raczej pewne motywy znaczeniowo-stylistyczne, choćby połączenie bytu materialnego i duchowego w epopei Rabelais'go albo mieszanie patosu z powszedniością w *Hamlecie*[46]. Nie chcąc wdawać się w szczegółowe eksplikacje, przypomnę tylko, że kwestią realistycznego stylu zajmowali się również strukturaliści Roman Jacobson i Roland Barthes, a wśród rodzimych badaczy Wiktor Weintraub. Wszyscy oni, pochyleni co prawda bardziej nad organizacją językową dzieła, zauważyli stałą obecność tzw. zbędnego szczegółu, nieistotnego dla intrygi, niewnoszącego nic nowego do fabuły[47].

[46] Zob. Z. Żabicki, *Ericha Auerbacha historia realizmu (wstęp tłumacza do pierwszego wydania polskiego)*, [w:] E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i przedmową opatrzył Z. Żabicki, wyd. 2, Warszawa [b.r.], s. 8–9.

[47] Zasadę „niepotrzebnego szczegółu" omawia W. Weintraub w artykule *Wyznaczniki stylu realistycznego*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Seria 1, wybór H. Markiewicz,

Dzięki niemu udaje się jednak pisarzowi spreparować ową iluzję życia, oddać wrażenie bycia w realnej rzeczywistości. Trudno oprzeć się wrażeniu już na podstawienie tych krótkich ułamków tekstów, iż autorzy omawianych powieści zadbali o takie szczegóły. Ani brudna firanka w oknie, ani pieniążek do sklepowego wózka w żaden sposób nie posuwają akcji naprzód.

Coś z narratorów-detalistów mają przedszkolaki, potrafią rejestrować różne dziwne drobiazgi, mikroskopijną, w oczach rodzica, sprężynkę w ulubionej zabawce, leżący w trawie kapsel, zachwyt może wywołać guzik przy maminej bluzce. Magnesem bywa jaskrawy kolor albo połysk, czasami kształt. Rodzą się z tego prawdziwe pasje kolekcjonowania takich bibelotów, z których wiele nabiera wartości sentymentalnej.

Problemy z uchwyceniem znamion konwencji i stylu realistycznego w literaturze dziecięco-młodzieżowej są zasadniczo podobne, aczkolwiek niedorośli odbiorcy preferują zdecydowanie bardziej literackość niż ucieczkę od niej. Oglądają z zainteresowaniem świat „umeblowany" bliskimi i przyjaznymi przedmiotami w zasięgu ręki. Niemniej ważne dla niedorosłych jest precyzyjne opisywanie nowych dla nich rzeczy, bo w ten sposób je poznają, uczą się. Rozszerza się nadto granica ich bezpieczeństwa[48]. Dzieciństwo i wczesna młodość kultywuje miejsca, chwile, rzeczy obecne, karmi się dotykalną teraźniejszością w równym stopniu co wyobraźnią. Jeśli młodzi odbiorcy czytają utwór o współczesności, lubią dowiadywać się, że Dzidzia z *Plaży tajemnic* nie cierpi fast foodów, mama Zosi „plecionej" ogląda serial na Polsacie, a jej nadpobudliwy kolega zachowuje się, jakby ktoś „podłączył mu baterie Duracell". Cenią historie, które dzieją się w określonych, znanych albo łatwych do wyobrażenia czasoprzestrzeniach. Osadzenie w konkretnych realiach trącić może pozytywistycznym mimetyzmem, ale pomaga odbiorcy orientować się później również w świecie pozaliterackim, ponadto pobudza jego zainteresowanie fabułą. Podwójnie ważny to czynnik dla nastolatka wkraczającego w dorosłość. Pragnie wtedy dla równowagi opuścić baśniowe rejony Blabacji i Bajdocji, by znaleźć się w miasteczku podobnym do swojej miejscowości, gdzie czasami „diabeł mówi dobranoc", krzyżują się cztery ulice, a niedawno

wyd. II poszerzone, Wrocław 1987, s. 274–287. Por. też Z. Mitosek, *Realizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, dz. cyt., s. 909–921.

[48] Por. M. Błażejewski, *Przestrzenie biblioterapii*, „Albo Albo. Problemy Psychologii i Kultury" 2003, nr 4.

zamknięto jedyny w okolicy zakład produkcyjny. Lubi czytać o tym, co dotyczy go bezpośrednio, czyli marzeniach o komputerze, butach firmy Adidas, pracy dla ojca, szkłach kontaktowych zamiast znienawidzonych okularów etc. Jak pamiętamy, tendencją do izolowania się od współczesności proza dla nastolatków broniła się przed prymitywną indoktrynacją w dobie Gomułki i Gierka. Trudno było długo wyzbyć się tej przypadłości, dopiero koniec lat osiemdziesiątych uświadomił czytającym istnienie kolejek po mięso, talonów na samochody, brak przysłowiowego papieru toaletowego tudzież obecność cenzury itd.[49]

Amerykańska teoretyk Wendy B. Faris wśród cech najbardziej reprezentatywnych dla prozy realizmu magicznego wymienia sugestywność właśnie w tworzeniu iluzji codzienności. Oznacza to, że wykreowana piórem autorów rzeczywistość do złudzenia przypomina tę realną za sprawą zwyczajnych, nawet banalnych czynności i przedmiotów, w opozycji do fikcji fantastycznych, które tworzą alternatywne, z zasady diametralnie różne światy[50]. Założenie zatem ze wszech miar zgodne z koncepcją tradycyjnie rozumianej *mimesis*. Zacytowane na wstępie fragmenty nie mogą być wystarczającym dowodem na realistyczne, a tym bardziej realistycznomagiczne uzasadnienie świata przedstawionego owych utworów, jakkolwiek zwiastują staranność w projektowaniu mimetycznych reguł fikcji. Idąc dalej tym tropem, proponuję skupić się na bardziej szczegółowej analizie realistycznej konwencji w tekstach sygnalizowanych na początku tej części rozdziału, uzupełnionych o inne egzemplifikacje. Przyjmuję bowiem jako punkt odniesienia tezę, sformułowaną *expressis verbis* przez większość teoretyków, o silnym zakorzenieniu tendencji w weryzmie, czego dowodzi sam termin[51]. Wydaje się ona mieć uzasadnienie w badaniu realizmu magicznego w literaturze dziecka.

Ponieważ wiele z tych tekstów nie jest bliżej znanych, dlatego wywody uzupełnią obserwacje dotyczące struktury gatunkowej, treści, konstrukcji fabuły oraz formy narracji. Świadomie rezygnuję tu z prób interpretacji utworów, której poświęcam kolejne rozdziały. Swoistym motywem przewodnim jak również spoiwem rozważań będzie ponadto kategoria cudowności „niespodziewanej", opartej na efekcie zasko-

[49] Por. G. Leszczyński, *Kompleks mentora. Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia*, [w:] *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch, K. Gajda, Kraków 2001, s. 52.

[50] Por. W.B. Faris, dz. cyt., s. 167–185. Podaję za: T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2003, s. 240.

[51] Por. rozdział 1.

czenia. Wstępna próba deskrypcji tendencji realnomagicznej w prozie dziecięcej obliguje dodatkowo do poruszania się na styku fantastyki baśniowej, *weird fiction*, oniryzmu, wyobrażeń, marzeń na jawie zwanych fantazmatami[52], stąd wysuwane wnioski będą miały charakter bardziej hipotez niż definitywnych ustaleń. Ostateczny cel sprowadza się do próby wyodrębnienia właściwości realizmu magicznego w prozie dziecięcej.

Ekspozycja powieści *Plaża tajemnic* Rafała Witka[53] zaintryguje i dorosłego, i tego mniejszego czytelnika:

> Gdybyście chcieli dowiedzieć się czegoś o Dzidzi, to pewnie na początku zapytalibyście: ile Dzidzia ma lat, jak wygląda, gdzie mieszka? Ale odpowiedzi na te pytania – argumentuje następnie narrator – nie wyjaśniłyby wam wiele, bo przecież świat pełen jest dziewięcioletnich dziewczynek o czarnych oczach i ciemnych włosach, mieszkających z rodzicami, starszymi siostrami i kotkami w małych domkach na przedmieściach [s. 5].

W pełnym przekory tonie, zręcznie pozbawia spodziewanego *dossier* ciemnookiej Dzidzi. Dyskretnie podważa standardy tradycyjnego początku, natrząsa się poza tym ze słynnej zasady typowości (spadku po pozytywistycznym realizmie). Położenie akcentu na zwyczajność i przeciętność dziewczynki wywołuje zgodnie z zamysłem narratora efekt przeciwny. Tym bardziej, że dalej dowiadujemy się o cechach szczególnych Dzidzi – linii życia w kształcie znaku zapytania, zamiłowaniu do rozwiązywania zagadek i czytania horoskopów. Ten element tajemnicy, zaakcentowany w tytule, nie przeszkadza jej być normalną, choć wyjątkowo żywą, nieco nawet rozbrykaną dziewięciolatką, która z łatwością wdrapuje się na najwyższe drzewo, przyjaźni z sympatyczną Kaszoliną i lubi herbatę rumiankową. Jest też Dzidzia wyjątkowo krytycznym recenzentem świata współczesnego, nastawionego

---

[52] Pojęcie fantazmatu do badań psychiatrycznych wprowadził Freud, zainspirowany *notabene* studiami nad niemieckim romantyzmem. Freudowską teorię marzeń na jawie zainteresowało się literaturoznawstwo za sprawą tzw. krytyki fantazmatycznej Marii Janion. Definicję fantazmatu podaje *Słownik psychoanalizy* autorstwa J. Laplanche'a i J.-B. Pontalisa, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 52–56. Projekt krytyki fantazmatycznej Maria Janion przedstawia [w:] *Prace wybrane. Zło i fantazmaty*, t. 3, Kraków 2001, s. 157–184.

[53] Rafał Witek to poeta i prozaik (rocznik 1971). Jego pierwsza powieść dla dzieci *Zwykła dziewczynka* ukazała się w 2002 roku. *Plaża tajemnic* zdobyła I nagrodę w konkursie Wydawnictwa Znak „Popisz się przed dzieckiem" w 2004 roku. Więcej informacji o autorze można znaleźć na jego stronie [dostęp: 10.05.2005] http://www.kultura.org.pl/print.php?nid=1452; http://www.znak.com.pl/book.php?id=1485 .

na konsumpcjonizm i komercję. Wyposażona w poczucie humoru niesfornego Mikołajka, wyśmiewa przyzwyczajenia rówieśników wędrujących na szkolnych wycieczkach do „mekki szybkiego jedzenia", tutaj żartobliwie nazwanej „McSzokiem". Wiecznie zagonionym dorosłym wytyka upodobanie do relaksu w formie weekendowych zakupów w centrach handlowych, innym razem protekcjonalny stosunek do dzieci.

Plaża tajemnic którą z powodu niewątpliwych pokrewieństw z serią Goscinny'ego można uznać za połączenie powieści łotrzykowskiej i przygodowej dla młodszych dzieci, trzyma się porządku mimetycznego. Nic nie zakłóca prawdopodobieństwa sekwencji prostych codziennych czynności: śniadanie w towarzystwie tatusia, lekcje w szkole, wycieczka do parku, zakupy z siostrą itd. Konsekwentnie jednak narrator moduluje atmosferę niezwykłości wokół dziewczynki. Dowiadujemy się na przykład o jej „szóstym zmyśle", kiedy przewiduje ulewę w środku słonecznego dnia albo na podstawie ilości piegów na nosie przyjaciółki wróży piękną pogodę. Najistotniejszym stymulatorem magiczności okazuje się wprowadzenie wątku zagadkowej książeczki opatrzonej tytułem *Wiersze dla niegrzecznych dzieci*. Trafia do rąk dziewczynki w niewyjaśniony sposób, łatwo przewidzieć, że nie jest to zwyczajne dziełko i nieprzypadkowo znalazło się w posiadaniu kogoś o linii życia w kształcie znaku zapytania. Obecność tego wątku przywołuje na myśl inne ważne „księgi", np. „pergaminową", własność Wielkiego Czarodzieja, bezmyślnie zbezczeszczoną w baśni *Przedziwne przygody duszka Dzindzińnika* Ewy Szelburg-Zarembiny, „bułeczkową" lekturę Hansa Thomasa – bohatera *Przepowiedni Dżokera* Gaardera, opowieść o Fantazjanie, czytaną przez Bastiana w *Niekończącej się historii od A do Z* Endego. Romantycznie hamletowskie zatopienie w lekturze tajemniczej książki zabawnie opisał Wiktor Woroszylski w awangardowej powieści *Cyryl, gdzie jesteś?* Uruchamia równocześnie bogatą symbolikę księgi, w tradycji judeo-chrześcijańskiej określanej epitetem świętej, księgi stworzenia czy księgi natury (pojęcia rozpowszechnione za sprawą kultury średniowiecznej). Przypomina się też znana od czasów hellenistycznych metafora świata-księgi, ponadto księga, jako archetypiczny wzorzec[54].

[54] O archetypie księgi w literaturze „osobnej" na przykładzie baśni Marii Konopnickiej O *krasnoludkach i o sierotce Marysi* pisze Alicja Baluch w *Archetypach literatury dziecięcej*, Kraków 1992. Por. też E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, oprac. i przeł. A. Borowski, wyd. 2, poprawione, Kraków 2005.

W powieści Witka książeczka przybiera kształt interesującego wierszowanego *Fasti* (kalendarza). Co więcej, koncept polega na jego niekompletnej formie, posklejanych stronicach, pod których numerami ukryte są kolejne daty. Czytanie oraz uzupełnianie książeczki staje się głównym elementem scalającym fabułę, ponadto implikuje owo „niezwykłe dzianie się", czyli przygody. Splatają się ze one szkolnymi hecami, przezabawną historią o kupowaniu brylantowego naszyjnika, poszukiwaniem zaginionego kota, wyprawą wakacyjną nad morze do dziadków, by wymienić najciekawsze. Nawiasem mówiąc, przygoda wychodzi poza ramy powieści. Zyskuje jeszcze bardziej namacalny dla małego odbiorcy kształt. Autor przygotował wespół z wydawcą niespodziankę, dołączając do powieści mały tomik błyskotliwych i radosnych wierszyków pod tym samym tytułem *Wiersze dla niegrzecznych dzieci*, czym – jak wyraziłby się twórca *Wielkiej zabawy* – przedłuża przygodę i zabawę z lekturą. Utwór i jego forma edytorska ujawniają więc intersemiotyczyną naturę, zasadniczą cechę – dowodził Cieślikowski – literatury dziecka.

Aby skompletować „kalendarz", dziewczynka musi wyjść na wysokie drzewo w parku, gdzie tkwi piętnasta stronica, bądź odszyfrować tekst ukryty w rysunku. Trzy źródła pomagają nadto wkleić brakujące stronice: list z butelki wyrzuconej przez morze, fragment zasłyszanej audycji radiowej oraz najważniejsze – odnaleziony oryginał magicznej książeczki. Określenie magiczna uzasadnia nadzwyczajny wpływ na rzeczywistość wykreowaną w utworze, w której odzywa się niejako formuła biblijnej sprawczej mocy słowa. Wierszyki z zagadkowej książeczki antycypują kolejne zdarzenia, zawierają prefiguracje przyszłych obrazów, ona sama staje się zaś swoistą „księgą tworzenia". Mamy więc do czynienia z wyraźnie fantastycznym wątkiem.

W roli drugiego równorzędnego bohatera powieści Witek obsadził małego, uroczego Zyzia (całkowite przeciwieństwo swojego imiennika z *Cyryla...* Woroszylskiego), chłopca ze snów Dzidzi. Unikając nadmiernego skupienia się wyłącznie na treści utworu, warto przyjrzeć się tej postaci. Istnieje w snach Dzidzi w bardzo lirycznie nakreślonej warstwie onirycznej utworu, która została starannie oddzielona od fikcji realnej. Właściwie funkcjonuje w formie równolegle prowadzonej fabuły. Już podczas pierwszego spotkania okazuje się, iż chłopiec pierwotnie był bohaterem snu kogoś zupełnie innego, jest, by tak rzec, „snem przemieszczonym", poszukującym pierwszego „właściciela", a zarazem twórcy. Dość oryginalny to pomysł – wyemitowany i wypuszczony senny obraz wchłonięty przez podświadomość innej osoby. Stanowi wyraźne *novum*

w tradycji polskiego oniryzmu dziecięcego. Głębsza refleksja na ten temat znajdzie się w kolejnej części rozdziału. Ten obszerny rekonesans po materii utworu prowadzi do jeszcze jednego interesującego przejawu cudowności w dowcipnej, pełnej przygód fabule.

Mimo szczelnej granicy między snem a jawą, ten pierwszy rzutuje na realność. Ba! Przenika do niej w postaci niepodważalnego *corpus delicti*, tj. magicznej książeczki, znikającego horoskopu z kolorowego czasopisma (nomen omen dla „trzynastego znaku zodiaku"), listu w skrzynce pocztowej. Sprawcą wszystkich „cudów" jest wyśniony chłopiec. Na tym nie koniec niespodzianek. Otóż „właścicielem" snu, więcej, samym Zyziem, okazuje się realnie istniejący ekscentryczny, lecz dobroduszny staruszek, „co zapomniał,/Że od dawna jest dorosły..." Znany jako Plażowy Dziadek, swoim dziwacznym wyglądem – „zestawem plastikowych wisiorków na szyi, wielkim zegarkiem oraz karnawałowymi okularami z doczepionym klaunowskim nosem" [s. 77] – wprawia w zdumienie Dzidzię i Koszalinę. Jeszcze większe zaskoczenie wywołuje odkrycie w domu staruszka fotografii przyjaciela ze snów – Zyzia. Można traktować sny bohaterki w wymiarze „szczególnie motywowanej anegdoty", korzystając z terminu Aleksandry Okopień-Sławińskiej[55], która w oczywisty sposób rzutuje na fabułę toczącą się na jawie. Pomaga zrozumieć relacje: sen–jawa, ale z drugiej strony komplikuje „wewnętrzny układ sensów"[56] w utworze. Dlatego ostateczne odkrycie sensu zależności między śnioną a realną historią jest raczej zadaniem dla dorosłego czytelnika. Podwójną funkcję, pośrednika między rzeczywistością jawy a uśpienia oraz łagodnego mentora-przewodnika w wymiarze archetypicznym[57], pełni Pani Zagadka. Enigmatyczna, dawna opiekunka przekornej Dzidzi, nieco w typie sławnej wróżki guwernantki Mary Poppins, aczkolwiek w odróżnieniu od swej literackiej krewniaczki nie posiada wyraźnych cech magicznych. Jej specjalnością jest natomiast niespodziewane znikanie i pojawianie się, zawsze w pobliżu byłej wychowanki. Swoją osobą także podsyca klimat niepewności i enigmy.

Abstrahując od motywacji onirycznej, przykładem cudowności jest magiczne okno „dobrej pogody". O ile wszystkie okna w zwyczajnym przecież domku Dzidzi i jej rodziny przygnębiają widokiem

[55] A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty" 1972, nr 2, s. 8.

[56] Tamże, s. 9.

[57] Por. A. Baluch, O *mitycznej roli przewodnika*, [w:] tejże, *Archetypy literatury dziecięcej*, dz. cyt., s. 61–68.

deszczu, o tyle okno w garderobie zachwyca dziecko oślepiającym słońcem. Odkryciu okna towarzyszą ciekawe okoliczności, po pierwsze: obecność dorosłego (czyżby w charakterze świadka racjonalisty?), środek dnia, brak zewnętrznej siły, jak np. baśniowego mocodawcy, uzbrojonego w czarodziejską różdżkę i sprawcy ewentualnego zaklęcia. Po drugie, najważniejsze, mimo konsekwentnie podsycanej aury tajemnicy wokół bohaterki odkrycie zaskakuje, dziwi, a to uczucie nieznane przecież czytelnikom bajek czarodziejskich czy baśni literackich. „Ojej... – szepnęła zdziwiona. – Za oknem od garderoby świeciło jasne, oślepiające słońce. Rozświetlone listki na pobliskim drzewie drgały leciutko, pojedyncze chmury płynęły wysoko w górze jak małe, puchate foczki, a deszczu – deszczu nie było ani kropli!" [s. 61].

Owo zdziwienie zasadniczo komplikuje morfologiczną kwalifikację motywu. Utwory o „dziecięcej sygnaturze" operują zwykle cudownością baśniową. Nowoczesne powieści dla młodzieży częściej posiłkują się tradycyjną fantastyką naukową bądź *weird fiction*. W przywołanym epizodzie wyeliminowany został podstawowy, według Rogera Caillois, walor baśniowej cudowności, czyli przewidywalność. Zdziwienie dziewczynki nie pozostaje w zawieszeniu, kwituje je znaczący uśmiech tatusia. „Rzeczywiście – uśmiechnął się tajemniczo. – Rzeczywiście udało ci się je znaleźć". Element nadnaturalny nie jest też ani wytworem dziecięcej wyobraźni, ani imaginacją, zwyczajną konfabulacją czy snem. Zyskuje w utworze w pełni realny wymiar.

Trzeba odnotować oprócz tego, iż nieprawdopodobne momentami przypadki Dzidzi wynikają zasadniczo z zastanego układu – mimetycznie umotywowanego. Wszystko zaczyna się i docelowo zmierza z powrotem ku rzeczywistości realnej, na innych wszelako prawach niż w baśniach ludowych czy literackich, choćby w typie biedermeierowskim, gdzie dominuje warstwa fantastyczna. E.T.A. Hoffmann, prekursor „domowej cudowności", mawiał: „od baśni do rzeczywistości prowadzi jeden krok". Ona daje impuls, prowokuje, ale szybko ustępuje pola zjawiskom łamiącym zasady racjonalizmu i empiryzmu. Wystarczy wrócić jednakże na drugą stronę lustra, obudzić się albo wprowadzić dorosłego, by skończyła się pasjonująca przygoda, by ożywione zabawki wróciły na swoje miejsce w serwantce. W *Plaży tajemnic* odwrócono ten porządek, Wielka Przygoda rodzi się i nie opuszcza realnych dekoracji. To w ich zakamarkach skrywa się magiczność. Nie ma tego efektu stop-klatki, znanego również z wielu nowoczesnych realizacji dziecięcej literatury cudownej. Z tych też przyczyn trudno jednoznacznie uznać omawiane motywy za przejaw fantastyki o ba-

śniowych bądź innych inklinacjach. Nie ma czarów, czarodziejskiego zaplecza ani „zwyczajnego" cudu.

Dyskusyjna wydaje się w ogóle kwestia fantastyki i fantastyczności, w znaczeniu subiektywnego odczucia odbiorcy, w tym utworze z „magicznym okienkiem". Pojawia się wprawdzie reakcja niepewności, wahania u bohatera i czytelnika, w której niektórzy teoretycy zajmujący się literaturą wyobraźni dla dorosłych, z Todorovem na czele, upatrują podstawową cechę fantastyki, ponadto zjawiska sprzeczne z kryterium życiowego prawdopodobieństwa (magiczny tomik wierszy, mieszanie snu z jawą, tajemnicze znikanie Pani Zagadki). Taka argumentacja w odniesieniu do utworu „spod znaku dziecka" okazuje się zawodna. Nawet najbardziej przekonująca koncepcja Zgorzelskiego o wewnętrznym przełamaniu reguł fikcyjnego świata nie jest w pełni przydatna dla badacza utworów dziecięco-młodzieżowych. Podobne wątpliwości trafnie podsumowuje Joanna Papuzińska:

> [...] trudności, z jakimi stykają się historycy i teoretycy literatury, nasilają się znacznie, gdy przedmiotem rozważań staje się tekst skierowany do dziecięcego adresata i odwołujący się do jego właściwości psychicznych. Baśń bowiem może być składnikiem naturalnego myślenia dziecka, gdyż jego stosunek do tego, co realne, empirycznie sprawdzalne, opiera się na innych podstawach niż dorosłego człowieka. Ta odmienność pojawi się również wewnątrz tekstu literackiego jako składnik jego konstrukcji[58].

Porzucając teoretyczne polemiki związane z istotą dziecięcej fantastyki i fantastyczności, należałoby wrócić do zarysowanej tezy o występowaniu w dziecięcej prozie realistycznej czy tej z pogranicza realizmu i fantastyki tendencji do posługiwania się cudownością, najczęściej baśniową, inaczej motywowaną niż w skonwencjonalizowanych gatunkach baśniowych. Powiązanej bardziej z fikcją mimetyczną aniżeli fantastyczną. Tendencja ta, wstępnie nazwana w tym miejscu umagicznionym realizmem, mimo oczywistego pokrewieństwa z różnymi typami fantastyki, nieuniknionego na terenie piśmiennictwa dla młodego czytelnika, krzyżowania się z szeroko rozumianą baśniowością, zdążyła wypracować pewne rozpoznawalne mechanizmy.

Sen, a właściwie szczególnie małe sny pojawiają się również w miniaturowym opowiadaniu Agnieszki Osieckiej, co zwiastuje już sam tytuł. W *Plaży tajemnic* stanowiły ważny wątek i motyw, czynnik metaforyzacji zdarzeń, ewokowały nastrój niejednoznaczności, ta-

[58] J. Papuzińska, dz. cyt., s. 22.

jemnicy. Tym razem sen pełni rolę głównego motywu tematycznego i semantycznego. Lakoniczna fabuła uderza zwyczajnością i prostotą, nawet – by tak rzec – leksykalną ascezą, zreferowana w formie krótkich zdań pozbawionych wszelkich ozdobników. Osiecka operuje narracją stylizowaną na język dziecka. Oto przykład, będący zarazem ekspozycją utworu: „Katarzyna miała pecha: akurat w swoje dziesiąte urodziny, między jedną świeczką a drugą, dowiedziała się, że musi nosić okulary"[59] – żadnego wstępnego anonsowania bohaterki, wejście w sam środek akcji. I choć informacje o czasoprzestrzeni ograniczone są do minimum, zostały tak wyselekcjonowane, że pozwalają nawet młodszym czytelnikom, do których adresowane jest opowiadanie, łatwo zorientować się, kiedy rozgrywają się wydarzenia. Opis rodzinnego miasteczka Katarzyny nie zadowoliłby autora słynnych „fotografii prowincji" Flauberta, który Tostes z *Pani Bovary* szczelnie wypełnił „zbędnymi szczegółami", tłumaczy to wszakże perspektywa dziecięcego narratora i skromne rozmiary gatunkowe. Dom, szkoła, dom wujka Edka, jedynego optyka w miasteczku – do tych miejsc ogranicza się uwaga opowiadającego. Język utworu i realia jasno wskazują na czasy współczesne.

Opowiadanie prezentuje równie prostą i nieskomplikowaną fabułę. Otóż owa Katarzyna, obchodząca okrągłą rocznicę urodzin, staje przed koniecznością założenia nieszczęsnych okularów. Zrozpaczona perspektywą złośliwych docinków, jakie niechybnie czekają ją ze strony rówieśników, za radą wujka optyka opowiada, że to magiczne okulary do oglądania szczególnie małych snów. Okulary wzbudzają duże zainteresowanie, dzieci chcą koniecznie pożyczyć rzeczone szkła i sprawdzić ich działanie. Dziewczynka w obawie, że kłamstwo wyjdzie na jaw, znowu prosi o radę zaprzyjaźnionego optyka, który w rzeczywistości „nie był niczyim wujkiem, ale miał strasznie dobre i czułe serce. Nawet jeśli nie był wujkiem, to chciałoby się, żeby nim był". Ten konstruuje prototyp niezwykłych okularów, umożliwiających oglądanie nawet najmniejszych snów. Topografia utworu oscyluje wokół kilku zaledwie punktów: okulary, kłopoty w szkole, skutki niewinnego kłamstewka, wujek Edek – twórca okularów oraz najważniejszy – powiększające okulary. Poczynione obserwacje potwierdzają pierwsze wrażenie „prawdziwości" świata stworzonego piórem Osieckiej, wzmocnione dodatkowo realistycznym stylem opowiadania. Autorka

[59] A. Osiecka, *Szczególnie małe sny*, Gdańsk 1986; dalej cytuję według tego wydania, brak numeracji stron.

wprowadziła do utworu jednocześnie klimat specyficznej dziecięcej logiki, ponieważ powodem noszenia nieszczęsnych szkieł nie była wada wzroku, ale, jak sądzi Katarzyna, „wścibski jak zawsze" wzrok cioci. Dziecku przekonujące wydaje się uzasadnienie kłopotliwej sytuacji pomocą, jakiej rzeczone okulary dostarczają w oglądaniu wszystkich snów, łącznie z tymi najmniejszymi.

Sny sympatycznej Dzidzi nie naruszają werystycznego *status quo* powieści, oddzielone są grubą kreską od realnego świata. Nie zmienia tego na wskroś fantastyczny wątek małego Zyzia. Osiecka postępuje podobnie. Utwór nie ma onirycznej natury. Marzenia senne, skądinąd bardzo sugestywne, zachowują ścisłą więź z realną rzeczywistością. Motyw snu czy marzenia sennego – przypomnę – ma bogatą reprezentację literacką, na jej biegunach mieszczą się marzenie senne Marysi (o pocieszającej matuleńce) z modernistycznej baśni Marii Konopnickiej oraz sen Agaty symbolizujący „przekroczenie progu dojrzałości"[60] ze współczesnej powieści inicjacyjnej *Lustro pana Grymsa* Doroty Terakowskiej. W najnowszej literaturze młodzieżowej za ich pośrednictwem autorzy komunikują się częściej ze sferą podświadomą aniżeli świadomą młodego czytelnika. Uzmysławiają ponadto, „że doznania lekturowe stanowić mogą zagadkę, która wcale nie wyjaśnia się na ostatniej stronie, lecz pozostawia czytelnika z poczuciem uczestnictwa w nienazwanej i niewyrażalnej tajemnicy"[61]. Sen w opowiadaniu Osieckiej nabiera wymiaru rytuału, do którego trzeba się odpowiednio przygotować, włożyć okulary pod poduszkę i czekać, kiedy pojawi się ten szczególnie mały sen.

Za „nieoczekiwaną przemianę rzeczywistości w utworze", przytaczając słowa Carpentiera, nie odpowiada fantastyka oniryczna. Prowokują do niej magiczne okulary z pracowni wujka Edka, rekwizyt kojarzący się jednoznacznie z baśnią. Jego praźródła sięgają zaś motywu cudownych kryształów ze *Złotego garnka* Hoffmanna, symbolu romantycznego marzycielstwa[62]. Wprowadzenie tego pierwiastka nadnaturalnego poprzedzają bardzo dyskretne sygnały tajemnicy, niezwykłości emitowane przez narratora. Niezauważalne praktycznie dla czytającego dziecka. Jednym z nich jest „mrużenie oczu" – pro-

[60] Por. A. Baluch, *Powieść inicjacyjna (na przykładzie wybranych utworów)*, [w:] tejże, *Czyta, nie czyta*, dz. cyt., s. 91–98.

[61] J. Papuzińska, dz. cyt., s. 67. Rozdz. *Sen i jego funkcje w literaturze bajecznej* poświęcony został przejawom oniryzmu w fantastyce dla dzieci.

[62] Zob. interpretację tej baśni autorstwa M. Janion, [w:] tejże, *Prace wybrane*, dz. cyt., s. 187–195.

blem, który zaprowadził Katarzynę do okulisty. Uaktywnia szerokie pole semantyczne, w którego zasięgu znajdują się po jednej stronie różne „widzenia", z romantycznym na czele. Słynne przeciwstawienie „czucia i wiary" – „szkiełku i oku", „szklany wzrok", „wewnętrzne oko", oko „talizman duszy", patrzenie „sercem", niewinne spojrzenie dziecka opozycyjne wobec percepcji dorosłego itd.[63] Po drugiej, cały szereg asocjacji związanych ze światłem (odpowiedzialnym za mrużenie oczu albo też zmrużenie oczu jako specyficzny rodzaj patrzenia na świat). Ośrodkiem cudowności autorka uczyniła przyjaciela i powiernika dzieci, wujka Edka. Posiadacza wielu nadzwyczajnych talentów i rozległej wiedzy, także ezoterycznej. Wynalezienie pierwszej pary okularów poprzedza studiami starych ksiąg lekarskich i sennikόw, czyta zielniki, kalendarze, podręczniki o astronomii i szkle. Poszukując właściwej receptury szkła, postępuje jak profesjonalny alchemik, uczeń Paracelsusa: „potrzebne mu były do tego liście siedmiu ziół (jakich? to jego tajemnica zawodowa, ale był wśród nich oczywiście i piołun, i rumianek), bardzo cieniutkie szkło i kilka okruchów gwiazdy porannej, czyli jutrzenki (która, jak wiadomo, utrwala sny!)". Nie potrzebuje czarodziejskiej różdżki, korzysta z prawdziwej magii, jakiej nie powstydziłby się imć pan Twardowski,

Obecność maga, uzwyczajnionego formą imienia Edek, przekonująco tłumaczy, skąd wzięły się powiększające sny szkiełka. Takiego wyjaśnienia zabrakło w opowieści o Dzidzi. Nie tłumaczy jej nawet obecność nieuchwytnej Pani Zagadki, magia zjawiła się sama, biorąc początek, ale i kończąc się w rzeczywistości werystycznej. Zestawienie powieści Rafała Witka z etiudą *Szczególnie małe sny* mogłoby rozstrzygnąć kwestię typu cudowności, można byłoby poprzestać na stwierdzeniu, iż mamy do czynienia z połączeniem cudowności baśniowej z tradycyjną fantastyką, czym zamknęlibyśmy dalsze dyskusje. Zastanawia jednakże konsekwentnie budowana warstwa realistyczna, dbałość o zachowanie iluzji „prawdy", której nie zachwieje wprowadzenie przedmiotu działającego wbrew zdrowemu rozsądkowi. Brakuje rozdźwięku czy szczeliny w porządku fabuły. Zdziwienie bohaterki *Plaży tajemnic* dzieli z nią czytelnik i narrator, w utworze Osieckiej wyłącznie odbiorca czuje się zaskoczony faktem, iż kłamstewko, wymyślone początkowo dla potrzeb kolegów, szydzących z okularnicy, nabrało mocy sprawczej w pracowni wujka.

[63] Na temat romantycznego widzenia pisze M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich*, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 60.

Czarodziejskich szkiełek ewentualnie zwierciadła próżno szukać w *Balu u zegarmistrza Teofila* Marty Tomaszewskiej. Nie spotkamy śladów bogatego repertuaru zjawisk nadprzyrodzonych (czarów, metamorfoz postaci, upersonifikowanych zwierząt) ani nadzwyczajnych istot (krasnoludków, smoków, trolli), znanych z czarodziejskich baśni. Rozczaruje się czytelnik, oczekujący na ożywione przedmioty, okno zdumiewające piękną pogodą lub wędrówkę w czasie za sprawą jednego z zegarów mistrza Teofila. Także plejada postaci z tzw. fantastyki demonologicznej, duchy, zjawy, upiory, ominęły spokojne miasteczko z powieści Tomaszewskiej. Żaden z mieszkańców nie ma prywatnego laboratorium alchemika jak wujek Edek z opowiadania Osieckiej, nawet zegarmistrz – posiadacz wielu ukrytych talentów nie uprawia magii. A jednak w utworze wyczuwamy duży ładunek sił mających wiele wspólnego z szeroko rozumianą magią.

W towarzystwie współczesnych wcieleń donatorów z bajek magicznych – Pani Zagadki i wujka Edka – nie może zabraknąć miejsca dla tajemniczego Teofila, bohatera utworu, który łączy cechy powieści obyczajowo-psychologicznej z baśnią literacką przeznaczoną dla starszych dzieci. Tytułowy zegarmistrz ma wszystkie atrybuty mediumicznego przewodnika z „tu" do „tam"[64] – „umiłowany przez Boga", jak głosi jego imię. Posiada także z racji profesji wyjątkową władzę nad czasem. Pisarka uczyniła zeń poetę, który w wolnych chwilach oddaje się układaniu sonetów. Pełni funkcję lokalnego mediatora, a nawet Anioła Stróża małych i dużych mieszkańców. Szerzej te i inne wymiary postaci niezwykłego lekarza zegarów omawiane będą w kolejnym rozdziale rozprawy. Aby zachować przyjęty porządek wywodu, powrócę do obserwacji konwencji estetycznej oraz warstwy narracyjno-stylistycznej.

Baśniowe kontury odsłania już pierwszy akapit powieści Tomaszewskiej: „To było naprawdę za górami, za lasami, za siedmioma rzekami. Wszędzie stamtąd daleko: daleko do gór, daleko do lasów, do rzek, a jeszcze dalej do wielkich miast. W takim właśnie miejscu zabitym deskami mieszkał Zegarmistrz Teofil"[65]. Jednoznacznie nasuwa on skojarzenia z formułą początku, pojawiają się wyliczenia i powtórzenia symbolicznych „siedmiu rzek". Jak w klasycznej bajce ludowej narrator kreuje nieokreśloność miejsca, czas natomiast lokuje

[64] Maria Janion określa tym mianem romantycznych marzycieli z utworów Hoffmanna. Mimo wyraźnych różnic w rysunkach postaci, ta cecha wydaje się wspólna. Por. M. Janion, *Prace wybrane*, dz. cyt.

[65] M. Tomaszewska, dz. cyt., s. 6, dalej cytuję według tego wydania, w nawiasie zaznaczono numer strony.

poza czasem realnym. Analogicznie wygląda „zamknięcie", chociaż wtrącone zdanie: „ale działo się w miasteczku jakich wiele", podpowiada również paraboliczny wymiar opowieści. Innym czynnikiem baśniotwórczym jest „morze śniegu" przykrywające miasteczko, nawet „jedyna prowadząca do Gęśliczek szosa stawała się częścią wielkiego śnieżnego morza, jak rzeka, która wpadając do morza staje się jego częścią" [s. 6]. Zaśnieżony krajobraz naturalnie zamieniał się w „cudowne opowieści" wędrownych bajarzy, dla których gromadzili się słuchacze w wiejskich izbach. Oddzielał od szarej codzienności, zatrzymując w kręgu zaczarowanych światów, gdzie rządzą „mocarze, ptaki–żary, Madeje, kije-samobije, upiory, strachy, dziwności", powtarzając za Rochem z *Chłopów* Reymonta. Czas zimowy w tradycji ludowej wyrażał się w śniegu, w okienkach ozdobionych kwiatami mrozu. Za ich przyczyną świat realny tracił swoje wyraźne kontury, był czasem bajek snutych przy ogniu[66]. Śnieg spowijający ziemię nabiera zarazem wymiaru mistycznej więzi łączącej człowieka z Absolutem. Spotkaniu z Tajemnicą sprzyja sakralne *temporum* – okres świąt Bożego Narodzenia[67]. W tym uświęconym czasie oczekiwania na Cud, mający pokonać Zło, toczy się akcja *Balu u zegarmistrza Teofila*.

Wydarzenia w powieści rozgrywają się w miejscu dosłownie i w przenośni odciętym od świata, ponieważ zima tego roku „wyjątkowo szczodrze sypnęła śniegiem". Rytm życia mieszkańców Gęśliczek uwięzionych w „morzu śniegu" uległ spowolnieniu w sensie dosłownym, poruszanie się po grubej warstwie śnieżnego puchu trwa bowiem znacznie dłużej, a wieści ze świata docierają z opóźnieniem. Z poetyckiego potencjału śniegu i mrozu korzysta obficie narrator, zatrzymuje wzrok na „niewidzialnej ręce mrozu", ta „powoli powolutku sunie po szybie i oto powoli-powolutku, jak w kalkomanii, wykwita piękny kosmaty liść". Baśniowa zima zaznacza się w utworze Tomaszewskiej jeszcze jednym akcentem. Słychać tutaj echa pięknej opowieści Andersena o małej Gerdzie, której pełna poświęcenia miłość roztopiła zlodowaciałe serce Kaja. Tutaj role się odwracają, odczarowana zostaje samotna i nieszczęśliwa dziewczynka nazywana Przedrzeźniaczką, a wybawcą jest szkolny kolega.

Uwagę zwraca nadmiar szczegółów w opisie miasteczka. Miejsce to oddalone jest od gór, rzek, lasów, wielkich miast, więc chyba na

[66] O roli motywu śniegu w baśniach zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 9.

[67] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 406.

pustyni? Niemal w każdej baśni magicznej pojawia się, jak wiadomo, las albo rzeka. Narrator sygnalizuje zatem, aby traktować czekającą nas opowieść ze sporą rezerwą, powtarza inicjalny zwrot jeszcze wiele razy. Nazywanie miejsca akcji „dziurą zabitą deskami" kwestionuje sztywny baśniowy wzorzec. Ironiczne i lekceważące określenie miejsca, gdzie zapewne „diabeł mówi dobranoc", powoduje zamierzoną dezorientację czytelnika, wynikającą z chęci rozbicia konwencji gatunkowej. Jednocześnie we wstępie powieści ukryła Tomaszewska klucz do tajemnicy utworu, ponieważ słowa: „za górami, za lasami..." zapowiadają świat poddany prawom magii, z drugiej jednak „miejsce zabite deskami", położone na uboczu – głuchą prowincję pogrążoną w szarej codzienności, która niespodziewanie odkryje inne oblicze. Zwyczajność widziana będzie jak pełen przygody cud, doświadczany głównie przez dzieci z miasteczka. Strażnikiem magiczności uczyniła Tomaszewska właśnie Teofila, jedynego zegarmistrza w miasteczku. Na straży realizmu postawiła zaś pragmatyka Rozmaryna Slipkę, właściciela tutejszego sklepu. Taka podwójność dotyczy również tematu *Balu*... Pierwszy plan zajmują typowe troski współczesnej rodziny oraz relacje: rodzice – dzieci, w głębi natomiast roztacza się wręcz panorama problemów natury moralnej, ogólne zagadnienia ludzkiego losu, refleksje filozoficzne nad istotą czasu (słychać tu echa teorii od Newtona po teorię względności), rysuje się ponadto wyraźna opozycja marzenia i rzeczywistości. Drugi plan jest naturalną kontynuacją pierwszego. Według interpretacji Jolanty Kowalczykówny najważniejsza, głęboko humanistyczna teza włożona w usta tytułowego zegarmistrza, do której próbuje przekonać Tomaszewska, brzmi: Ludzie są dobrzy, a cała trudność polega na tym, „Jak pomóc komuś, kto pomoc odpycha, kto patrzy z nienawiścią, kto krzyczy, że nienawidzi?" [s. 171]. Przypomina apoteozy dobra i szlachetności tudzież „leczenie dobrem" z utworów Dąbrowskiej, Korczaka, Górskiej i Makuszyńskiego[68].

Mimo ścisłego związku z gatunkiem czy z symboliką baśni czarodziejskiej, pomimo analogii językowo-stylistycznych, standardowego happy endu, wątku odczarowania zaklętej królewny, w powieści pojawiają się elementy innej konwencji: humorystyczne akcenty, parodystyczne zacięcie narratora, powieściowe paradygmaty czy dygresje natury filozoficznej[69]. W baśniopowieści Tomaszewskiej wydarzenia

[68] Zob. J. Kowalczykówna, *Dla dorosłych i dla dzieci...*, „Nowe Książki" 1972, nr 20 [rec. *Bal u zegarmistrza Teofila*].

[69] O ewolucji konwencji baśniowych piszą m.in. K. Kuliczkowska, dz. cyt., s. 108–121;

rozgrywają się wyłącznie na płaszczyźnie realnej. Najmłodsi mieszkańcy Gęśliczek mają zwyczajne problemy w szkole i domu, ale i wielkie dramaty (nieakceptowana w klasie dziewczynka, konflikt w rodzinie, odrzucone dziecko itp.). Przeżywają radosne przygotowania do Bożego Narodzenia, bal noworoczny, w czym swój udział ma oczywiście zegarmistrz. Relacja wtajemniczonego we wszystko narratora zaskakuje bogactwem informacji mających uwiarygodnić wydarzenia. Mieszkańcy Gęśliczek oglądają wieczorami dziennik telewizyjny, drzewa w pięknym parku wokół pałacyku Teofila wycięli w czasie wojny Niemcy, sam zegarmistrz służył wtedy w strzelcach podhalańskich. Oprócz tego liczne detale, takie jak moda na piosenki Czesława Niemena, rok 1870 wygrawerowany na kopercie zegarka należącego do rodziny małego Adasia od stu lat itp., wskazują na rodzimą prowincję u progu rządów Gierka. Potwierdzają się zatem wysunięte na wstępie przypuszczenia.

Równocześnie Tomaszewska każe narratorowi niejako przechadzać się z zegarkiem w ręku. Szczelnie wypełnia ramy utworu temporalną symboliką, począwszy od zawodu tytułowej postaci, jego domu „wypełnionego po brzegi tykaniem zegarów", po liczne dygresje dotyczące tajemnic czasu i związanych z nim obsesji współczesnego człowieka. Tytułem przykładu następująca refleksja narratora: „Każdy co najmniej pięć razy dziennie wymawia słowo czas, odmienia je przez wszystkie przypadki. A przecież jest to jedna z największych tajemnic świata. Czas... Co to jest właściwie czas [...]. Zupełnie nie można obejść się bez tego słowa" [s. 26]. Układ fabuły oraz kompozycja całości zasadzają się na cykliczności czasu. Powtarzalnym akcentem są kolejne wyprawy i powroty Teofila, nakręcanie zegarów, bal noworoczny dla dzieci. Obok biegnie czas zewnętrzny, który determinuje zmiany w egzystencji mieszkańców. Pisarka stosuje znamienny podział na pięć rozdziałów – dni, przy czym ostatni obejmuje, jak czytamy, „pozostałe, brakujące", razem pełny tydzień. Dzięki temu wydarzeniom w spowitych śniegiem Gęśliczkach nadaje rangę miniprzypowieści. Odwraca się ostatecznie od czasu realnego w kierunku mitu. Uwagę przykuwają nadto drobiazgowe opisy przedmiotów, w szczególności samego domu Teofila. Oko opowiadającego raz po raz zatrzymuje się na imponującej kolekcji zegarów, kaflowym piecu, samowarze, me-

J. Ługowska, *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988; J. Papuzińska, dz. cyt.; R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci...*, dz. cyt., s. 186–261; V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 207–272.

blach, oknach. Podziwia rzeźbioną boazerię, nienaruszoną zębem czasu, intensywność bursztynowej barwy sufitów. Zastosowane w opisie dość oryginalne metafory („niewidzialna ręka mrozu"), kunsztowne porównania („powoli-powolutku, jak w kalkomanii, wykwita piękny kosmaty liść"), liczne onomatopeje, powtórzenia leksykalne (zwłaszcza ulubione przymiotniki narratorów baśni: cudowny, dziwny, tajemniczy), a nade wszystko animizacja domu i sprzętów ewokują atmosferę niezwykłości i tajemnicy. Konsekwentnie powraca do tych samych rzeczy, jakby pozwalał lepiej im się przyjrzeć, umożliwiał wydobycie z nich ukrytej głębi. „Cały twój dom chodzi" – mówi odwiedzająca zegarmistrza dziewczynka, on żyje, „prowadzi ze sobą długie rozmowy", wyraźnie wyczuwa się jego puls. I nie jest to bynajmniej preludium zapowiadające autentyczne czary, wyjście z ukrycia schowanej za boazerią bajkowej świty Teofila. Tomaszewska zagląda do środka, bada od wewnątrz, dostrzega w przedmiotach coś więcej niż kształt czy materiał, dostrzega w nich głębszy wymiar.

Podkreślany wyżej brak typowych przejawów cudowności potwierdza swobodne traktowanie baśniowych aksjomatów. Niemniej w utworze spotykamy wątek, któremu można przypisywać nadnaturalny charakter. Teofil, mianowicie, od lat regularnie znika, nikomu z mieszkańców nie udało się dotychczas wyśledzić, kiedy i dokąd wyjeżdża. Pojawia się i znika, jak za przyczyną czapki-niewidki. Potrafi dostać się bez trudu do zasypanych, odciętych od świata Gęśliczek. Wyprawy, choć są regularnie powtarzającym się rytuałem, wywołują ogromne zainteresowanie. Dzieci snują rozmaite domysły, lecz tajemnica pozostaje nierozwiązana, również dla czytelnika, gdyż spodziewane w epilogu odsłonięcie kurtyny nie następuje.

Pełnego odsłonięcia kurtyny pozbawia czytelnika również ostatni rozdział *Zosi plecionej*. Gęsto utkana sieć sekretów intymnych oraz rodzinnych rodem z dramatów Ibsena wypełnia powieść Zdzisława Domolewskiego[70], na pierwszy rzut oka z gatunku pensjonarskich, przeznaczonych dla dorastających czytelniczek. Odnalezienie drogi do Gęśliczek wymagałoby dobrej znajomości baśniowej geografii, aby dotrzeć do wioski o niezbyt sympatycznej nazwie Świniary, gdzie

[70] Zdzisław Domolewski (ur. w 1951) jako pisarz debiutował w roku 1978. Jest autorem kilku powieści, głównie dla dorosłych, m.in.: *Tunelem wiatru – niespokojnie, Lusia, Domek Świeczki, Chmurka pod stołem*. W 2003 roku *Zosia pleciona* została wyróżniona przez Polską Sekcję IBBY tytułem Książka Roku. Strona o Zdzisławie Domolewskim [dostęp: 20.04.2005]. http://www.mediarodzina.com.pl/nowa/autor.php?id=123.

żyje tytułowa Zosia, wystarczyłby atlas. W lokalizacji miejsca pomaga wiele rozrzuconych w utworze tropów, najważniejszy prowadzi do współczesnego Torunia, odległego od Świniar, jak dowiadujemy się z ust bohaterki, o sto kilometrów. Dowodów podobnej sumienności w budowaniu wrażenia realnego świata znajdujemy znacznie więcej. Domolewski wkomponował w fikcyjną rzeczywistość doskonale rozpoznawalne przykłady wzięte ze współczesnej obyczajowości, mody, języka. Bohaterka używa dezodorantu Nivea, na Pierwszą Komunię dostaje rower, chętnie jada chipsy itd. Rysuje się przed nami obraz jednej z wielu wsi na mapie polskiej głębokiej prowincji. Narrator oprowadza nas po zrujnowanych budynkach byłego PGR-u, każe poruszać się „wśród szczątków maszyn, nieruchomych mechanizmów"[71], cytując Andrzeja Stasiuka.

Przywołujemy autora *Dukli* nie przypadkiem, bo też sceneria do złudzenia przypomina bieszczadzkie obrazki. Mijamy kościół, przystanek autobusowy, sklep pani Tobańskiej. Typowy pejzaż popegeerowski czasów rozpędzonego kapitalizmu, w którego tryby dostała się nastoletnia autorka tego pamiętnika i jej rodzina. Mieszkańcy wioski „siedzą, na coś czekają i piją"[72], kupują na kredyt i żyją z dnia na dzień. Z takiego świata zabitego deskami migruje powieściowa *Panna Nikt* Tomka Tryzny, o bliźniaczo podobnym snuje swe *Opowieści galicyjskie* wspomniany Stasiuk. Ponurą rzeczywistość pogłębia jeszcze dramatyczna sytuacja dziewczynki zmuszonej przedwcześnie dorosnąć: rozpadająca się rodzina na skutek ciężkiej choroby matki, alkoholizmu ojca i braku pracy, bieda. Ale pod powierzchnią zwyczajności naznaczonej piętnem tragizmu Zosia i inni mieszkańcy wioski noszą swoje tajemnice, a za ich przeciętnością skrywa się tak naprawdę niezwyczajność.

Nośnikami osobnych historii-dramatów są tutaj dorośli: głuchoniemy artysta pan Karolkiewicz, autor galerii „wiklinowych sprzętów", właścicielka sklepu, wujek Darek nieszczęśliwy mimo czerwonego samochodu i dostatniego życia, ojciec uciekający w alkohol, mama „zaklęta" w swym chorym ciele, porozumiewająca się ze światem za pomocą nikłego uśmiechu, ale też szkolny kolega Marek, dźwigający ciężar straszliwej winy. Pierwszoosobowa narracja, stylizowana na pamiętnik, pozwala na widzenie świata oczami Zosi, poznanie jej

[71] A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Wołowiec 2001, s. 5.

[72] Z. Domolewski,dz. cyt., dalej cytuję według tego wydania, w nawiasach zaznaczono numer strony.

marzeń, snów, fantazmatów. Relacjonuje prozaiczne sytuacje i czynności. Mycie, ubieranie, czesanie mamy, wywożenie na spacery, zakupy w sklepie, ten sam uśmiech sprzedawczyni, ci sami sąsiedzi mijani po drodze, Piotrek Firlej idący na pastwisko, szkoła, wszystko ulega swoistej rytualizacji.

Domolewski w odróżnieniu od Tomaszewskiej stara się bardziej o stworzenie atmosfery niesamowitości niż niezwykłości. W prologu w usta bohaterki wkłada zdecydowane racjonalistyczne *credo*: „jeśli czegoś nie ma, to nikt tego nie zobaczy, więc czarów nie ma, wszyscy, którzy mówią inaczej, są oszustami", z którego wyczytać można coś wprost przeciwnego – rozpaczliwe wołanie o cud, prośbę, by empiria jednak zawiodła. O czary apeluje prostolinijna dziewczynka o wrażliwości typowej dla swoich literackich poprzedniczek z powieści pensjonarskich, pielęgnująca podobne marzenia: normalny i bezpieczny dom, zdrowi rodzice, nowa tożsamość i wygląd, kompensują niedostatki prawdziwego życia. Chętnie realizuje w wyobraźni scenariusze inspirowane z jednej strony tasiemcowymi telenowelami, z drugiej lekturą klasycznych baśni, m.in. *Alicji w Krainie Czarów*. Zachowuje przy tym świadomość granicy między fantazją a realnością. Zaskakuje zarazem jakąś wewnętrzną siłą, emanującym z niej spokojem, wyciszeniem. Zosia częściej bowiem patrzy niż mówi, oswojona z milczeniem sparaliżowanej matki, opracowała rodzaj pozawerbalnego języka. Tworzy swoisty *orbis sensualium pictus*, obrazkowy kod, za pomocą którego komunikują się ze sobą. Są to rysunki miejsc, przedmiotów, ludzi i czynności. Taki schematyzm postaci jest podstawowym elementem poetyki powieści dla dziewcząt, sygnalizuje kierunek lektury według znanego czytelnikom porządku fabularnego. Spodziewamy się, że młoda bohaterka zostanie poddana próbom umożliwiającym wykazanie jej walorów moralnych, a następnie przejdzie inicjację dojrzałościową. Nie wzorzec gatunkowy powieści dla dziewcząt jest tutaj najważniejszy.

Mimetycznie fundowana banalna rzeczywistość Świniar zaczyna przekształcać się w „rzeczywistość cudowną". A smutna i przygnębiająca historia nabiera cieplejszych odcieni. Najpierw wypadająca z rąk matki szklanka z herbatą nie rozbija się na betonowym podłożu, przeciwnie, ląduje nienaruszona z całą zawartością, potem deska unosząca się nad wodą. Wyjaśnienie zjawisk nagle objawioną u dziewczynki zdolnością telekinezy, parapsychologią, wprawdzie przekonujące, nie znajduje wystarczającego potwierdzenia. Żadnych przesuwających się mebli, lewitujących naczyń czy innych dowodów syndromu Carrie, opisanego

w *horror story* Stephena Kinga. Wykluczyć trzeba też w tych przypadkach zwyczajne urojenie, imaginację bądź interwencję czarodziejskich mocy. „Zamęt" – w rozumieniu Marka Wydmucha, badacza literatury grozy[73] – w istniejący porządek wprowadza pojawienie się duchów zmarłych, elementu cudowności opartego na ludowych wierzeniach. Motyw oswojony niegdyś w gotyckich powieściach, fantastyce grozy, a także w baśniach literackich[74] spopularyzowała twórczość romantyków, także ten wariant z dziecięcym duchem, by przywołać słynną parę „aniołków" spragnionych goryczy z Mickiewiczowskich *Dziadów cz. II*. Pełnił funkcję stymulatora napięcia i tajemnicy. Budził grozę.

W *Zosi plecionej* duchy dwojga małych mieszkańców Świniar – Marka, przyjaciela Zosi oraz spokrewnionej z nią Cecylii, raczej wzruszają, intrygują aniżeli przerażają. Nie sposób zagłębiać się we wszystkie okoliczności tej translokacji duchów z zaświatów, co wymagałoby rekonstrukcji bardzo skomplikowanej fabuły, jedno jest pewne, to bohaterka powieści uchyla drzwi, zza których przedostają się na drugą stronę. To jej myśli są inspiracją dla Marka, działającego niczym *mundi fabricator* (budowniczy świata). Wysoka wieża obserwacyjna, karuzela, wyspa – pomysły na miarę wielkiego Kajtusia Czarodzieja – realizują się na oczach zdumionych świadków. Początkowo próbują szukać logicznego wyjaśnienia, ich autorstwo przypisują władzom finansującym bezsensowne inwestycje w i tak podupadającej wiosce. Ostatecznie jednak społeczność akceptuje myśl o działaniu nadnaturalnych sił, bierze górę świadomość wyposażona w pierwotny *Weltanschauung* – wyrosły z lokalnych wierzeń, przesądów, wedle których „duchy trzymają się swoich", czasami muszą ingerować w życie śmiertelników. By wzmocnić wiarygodność dziecięcych duchów, Domolewski przenosi je poza granice wiejskiej mikrosfery do Torunia, wprost na teatralne deski w trakcie trwania przedstawienia, czym wywołuje efekt jak z *Dwóch teatrów* Jerzego Szaniawskiego[75].

[73] Jego zdaniem podstępnie wprowadzany w ukonstytuowany wcześniej świat utworu, stanowi główne kryterium estetyczne *weird fiction* (dosłownie „niesamowita", „budząca grozę"), którego celem jest przerażenie odbiorcy (zob. M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975, s. 39).

[74] Przykładem może służyć baśń Hansa Christiana Andersena *Towarzysz podróży*. Tytułowym towarzyszem jest duch zmarłego, który wraca na ziemię, aby odwdzięczyć się głównemu bohaterowi za uratowanie jego zwłok przed profanacją (zob. H.Ch. Andersen, *Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1975, t. I–III lub inne edycje). Por. też M. Chrobak, *Andersenowskie horrory, nie całkiem straszne*, „Guliwer" 2005, nr 1.

[75] Por. K. Tałuć, *Zosia pleciona Zdzisława Domolewskiego – książka dla dzieci czy dla dorosłych*, „Guliwer" 2004, nr 1.

Mediumiczne zdolności Zosi pośredniczącej w wymianie między duchami a żyjącymi, połączone z serią dziwnych niewytłumaczalnych zdarzeń, zmieniają oblicze wioski. Myliłby się jednak ten, kto oczekiwałby baśniowego happy endu w stylu Kopciuszka, rozwiązania wszystkich problemów: bezrobotni dostaną pracę, ojcowie rodzin porzucą nałogi, ludzie będą dla siebie mili. Mimo wszystko Domolewski proponuje krzepiące zakończenie. Bohaterce udało się poruszyć jakiś wewnętrzny nerw i obudzić to miejsce. Wydobyć spod warstwy pospolitości i marazmu niezwykłość.

Oprócz wymienionych motywów cudowności „uzwyczajnionej", cudowności o proweniencji ludowej, Domolewski kreuje magiczną rzeczywistość za pośrednictwem języka. Sięga po słowa-życzenia, słowa-zaklęcia. Na szukaniu tego właściwego, które przywrócić ma zdrowie matce, koncentruje się Zosia. Wyraźnie nawiązuje przy tym do biblijnego sprawczego logosu. Jego bohaterka bawi się wymyślaniem nowych słów, prześwietlaniem nazw rzeczy istniejących i nieistniejących, tworzy osobliwe „słowne plecionki". Mimo zdecydowanych różnic dzielących *Zosię plecioną* od *Balu u zegarmistrza Teofila*, przede wszystkim estetycznych, gatunkowych, narracyjnych, ponadto różnych adresatów (Domolewski zwraca do dorastających nastolatek i dorosłych), w obu utworach widać wspólną pasję przyglądania się rzeczom, precyzyjniej rzecz ujmując, kolekcjonowania rzeczy. „Przedmioty są kośćmi czasu" – konstatował słynny francuski krytyk Michel Butor, analizując powieści Balzaca[76]. Utrwalają pamięć o tym, co minęło, materialną trwałością kontrastują z kruchością istnienia swoich właścicieli. W takim wymiarze postrzega ożywione przedmioty narrator w baśni Tomaszewskiej, równie dojrzale patrzy nastoletnia autorka pamiętnika, kiedy przypadkiem w trawie odnajduje szklaną kulkę – zabawkę z dzieciństwa swojej mamy, która uruchamia rodzinną historię, odkrywając przy tym podstawy swoistej ontologii przedmiotów. Jak czytamy: „Wszystkie rzeczy, domy, płoty, drogi, są przez kogoś zrobione. [...] Cokolwiek gdzieś człowiek znajdzie, jest zrobione przez innego człowieka. Kubek albo druty, albo buty czy wózek mojej mamy" [s. 167].

Utwór Domolewskiego reprezentuje typowy dla współczesnej prozy młodzieżowej przykład synkretyzmu gatunkowego i estetycznego. Wzbrania się ona przed sztywnością ram, konserwatyzmem gatunkowym czy stylistycznym. W formule tradycyjnej powieści dla

[76] M. Butor, *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 58.

dziewcząt oprócz wątków psychologicznych, dydaktycznych znalazły się elementy baśni magicznej i literackiej, fantastyki grozy. Ze względu na podjęte problemy natury eschatologicznej oraz egzystencjalnej wpisuje się w krąg „literatury mroku"[77]. I jeszcze jedna istotna kwalifikacja – serią dramatów o charakterze doświadczeń inicjacyjnych, jakie przeżywa bohaterka, *Zosia pleciona* zbliża się do tzw. powieści inicjacyjnej[78]. Obrazuje ponadto stosunkowo nową tendencję do umagiczniania realistycznej prozy dla nastolatków. Widoczny w powieści szerszy wachlarz możliwości niż w tekstach *stricte* dziecięcych wynika równocześnie z przynależności utworu do dorosłego obiegu literackiego. Potwierdzeniem tego są bogate odniesienia intertekstualne, nawiązania do romantyzmu, opowieści z dreszczykiem, ale też fascynacja lokalną „małą mitologią", inicjacją, ludową cudownością czy rodzimą prowincją, ukrywającą za fasadą brzydoty i marazmu autentyzm pierwotnej rytualno-sakralnej obrzędowości. Trop podobnych inspiracji prowadzi wprost do twórczości wspominanych w rozdziale pierwszym prozaików, „mityzatorów współczesności" – Olgi Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka, Pawła Huelle, Magdaleny Tulli. Uważnym czytelnikiem prozy pokolenia 89' okazuje się być autor *Zosi plecionej*, stworzył bowiem kolaż ze wszystkich składników wypróbowanych przez wyżej wymienionych autorów.

Próba systematyki zjawiska

Współczesna literatura dziecięco-młodzieżowa stanowi prawdziwe *silva rerum* gatunkowe, stylistyczne, tematyczne. Stojąc na skrzyżowaniu dróg obiegu wysokiego i popularnego, coraz szybciej podąża za następującymi w nich zmianami, asymiluje wzorce, konwencje,

[77] „Literaturą mroku" J. Papuzińska nazywa krąg utworów traktujących o wewnętrznych lękach młodego człowieka (obawy przed odrzuceniem, samotnością, brakiem tożsamości, powrotem do traumatycznych przeżyć, lękiem przed śmiercią, brakiem samoakceptacji), wywodzących się z tradycji opowieści grozy, ale w ich odróżnieniu nie starają się podważyć czy zdyskredytować strach, lecz próbują pomóc go rozpoznać. Jako przykłady wymienia *Carrie* S. Kinga, *Krabata* O. Preusslera, *Królową Niewidzialnych Jeźdźców* M. Tomaszewskiej. Zob. J. Papuzińska, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996, s. 84–86.

[78] Inicjacja jako temat często występuje zarówno w gatunkach wysokich, jak i popularnych (melodramat, horror, thriller) łączących realizm i fantastykę, cele dydaktyczne i ludyczne. Zob. D. Hodrová, *Le roman initiatique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1996, z. 1–2, s. 7–28; Zob. też A. Baluch, *Powieść inicjacyjna (na przykładzie wybranych utworów)*, [w:] tejże, *Czyta, nie czyta...*, dz. cyt., s. 91–98.

odważniej też eksperymentuje. W równym stopniu co twórczość dla dorosłych ulega modom narzucanym przez kulturę masową. Stosuje różne warianty gry z czytelnikiem. Świadczą o tym prezentowane w poprzedniej części rozważań utwory. Oscylują pomiędzy powieścią przygodową, nowoczesną baśnią a powieścią pensjonarską, pomiędzy humorem a powagą, kategorią cudowności a iluzją codziennej zwyczajności, pomiędzy młodszym i dorosłym adresatem. Akcentowane w trakcie analiz właściwości: dbałość o konkretyzację czasoprzestrzeni, tworzenie wrażenia realności, precyzja opisu przedmiotu i otoczenia, nacechowanie tajemniczością i niedomówieniem, niespodziewane oraz wywołujące zdziwienie motywy irracjonalne, nie dowodzą jeszcze jakiegoś większego nowatorstwa. Mieszczą się bowiem wśród zabiegów dobrze znanych twórcom współczesnych baśni literackich, poszukujących oryginalnych rozwiązań morfologiczno-stylistycznych. Korzystają z nich również od dawna twórcy fantastyki dla dzieci i nastolatków.

Zespół zjawisk noszących, zgodnie z sugestią autorki, wspólne miano realizmu magicznego dotyczy różnych warstw utworu – od morfologicznej, semantycznej po stylistyczną. Ujawniają się poprzez obecność w mimetycznie ukonstytuowanej fikcji czynnika magicznego, „niezasymilowanego" do końca[79], w strukturze fabuły i narracji, w stylistyce opisu, kreacji bohatera bądź bohaterów. Uwaga ta tłumaczy zajęcie się tylko określonymi aspektami utworów. Przypomnijmy wyniki tych obserwacji. Wypunktowano chęć przekonania czytelnika o prawdziwości relacjonowanych zdarzeń, czego konsekwencją jest precyzyjne określenie czasu oraz miejsca akcji, wspomniano również o skłonności narratora do stetoskopowego badania przedmiotów (w *Balu...* Tomaszewskiej i *Zosi plecionej* Domolewskiego), stymulowaniu aury tajemniczości, niezwykłości wokół postaci i zjawisk. Wskazano obecność nadnaturalnych motywów, na które czytelnik i bohater reagują zdziwieniem. Ich nowatorstwo zakwestionowała z jednej strony tradycja prozy z pogranicza realizmu i fantastyki, z drugiej modernizacje literackiej odmiany baśni, często posiłkujące się podobnymi chwytami. Niemniej w tych konkretnych przypadkach mamy do czynienia z nieco innymi celami ich użycia. Wyczuwa się nadto odmienny status pojawiających się przykładów cudowności, dlatego opierają się próbom zamknięcia ich w ramach dziecięcej fantastyki albo baśni magicz-

[79] Na tę cechę prozy realistycznomagicznej zwróciła uwagę W.B. Faris. Zob. T. Pindel, dz. cyt., s. 240.

nej. Problem zaczyna się wtedy, parafrazując wypowiedź Ryszarda Handkego, gdy w tym samym utworze zetknie się kilka zasad tworzenia fantastyki. Teoretyk miał na myśli wyłącznie baśniową i fantastycznonaukową[80]. Co jednak w sytuacji, kiedy niezwykłości mają jeszcze inne podłoże, na przykład mimetyczne? To tylko pozorna aberracja, istnienie w rzeczywistości empirycznej pokładów cudowności (w znaczeniu Tajemnicy Bytu, bez baśniowych konotacji) zauważali wzmiankowani apologeci realizmu. Trudno wymagać od twórców literatury dziecięco-młodzieżowej, by zapuszczali się w sfery ontologii, pisać winni wszak o sprawach zrozumiałych i ważnych dla swojego czytelnika. Coraz wyraźniej, zwłaszcza nowsze piśmiennictwo, chcące docierać pod dwa adresy – zaskakuje już nie tylko łączeniem różnych typów fantastyki (np. powieści *fantasy*), eksperymentatorstwem gatunkowym czy estetycznym, ale sięganiem po problematykę natury moralnej, egzystencjalnej, po tematy ze sfer tabu. Rezultatem podobnych poszukiwań okazują się być *Bal u zegarmistrza Teofila* Tomaszewskiej, *Zosia pleciona* Domolewskiego, *Plaża tajemnic* Witka.

Wszystkie omawiane utwory utrzymane są w poetyce realistycznej. Wykreowana rzeczywistość stara się więc maksymalnie upodobnić do zewnętrznej. Bohaterowie powieści Domolewskiego żyją w typowej polskiej wsi popegeerowskiej i odczuwają skutki przemian ustrojowych. Liczne informacje natury społeczno-obyczajowej zgadzają się z potoczną wiedzą współczesnego czytelnika *Plaży tajemnic*. Zaprojektowana tu przestrzeń wielkomiejska do złudzenia przypomina dzisiejsze duże polskie miasto, z obowiązkowym centrum handlowym na peryferiach, barami szybkiej obsługi, aquaparkami. Pedanteria narratora realisty posuwa się jeszcze dalej. Nie szczędzi wysiłków, aby doprecyzować czas zdarzeń, a to operując konkretnymi datami oraz faktami (np. wzmianka o udziale Teofila w II wojnie światowej), a to odnotowując szczegóły z codziennego życia. „Kieszonkowe" miasteczka: intensywnie zagospodarowane Gęśliczki czy ledwie zarysowane w *Szczególnie małych snach* Osieckiej, już na pierwszy rzut oka jawią się jako zwyczajne prowincjonalne miejsca. Nawet pozbawienie opowieści o zegarmistrzu geograficznego skonkretyzowania z powodu „baśniowych nawiasów" nie zmienia tego wrażenia. Obraz rodzinnej wsi Zosi, ulokowanej gdzieś w byłym województwie toruńskim, nacechowany jest rażącą wręcz trywialnością. Rzecz charakterystyczna – często obserwujemy bohaterów w trakcie normalnych czynności,

[80] Por. R. Handke, dz. cyt.

wykonujących codzienne obowiązki, co wzmaga uczucie „zanurzenia w codzienności". Opisy realiów, ich styl (momentami informacyjny, skupiony na marginaliach), określony czas fabuły w utworach Domolewskiego, Tomaszewskiej i Witka realizują jeden wspólny cel – uprawdopodobnienie prezentowanego świata. W ten wierny ideom prawdopodobieństwa porządek wkrada się „obce ciało", które stawia pod znakiem zapytania wszystkie dotychczasowe starania. Dochodzimy w tym miejscu do kwestii zasadniczych. Do pytań, w jaki sposób instalują się owe „obce ciała", czyli elementy magii i cudowności, po wtóre, w jaki sposób istnieją w utworze? Nie można pominąć sprawy ich uzasadnienia, reakcji bohaterów, narratora oraz czytelnika. Próba odpowiedzi wymaga uważnego przyjrzenia się przykładom cudowności w interesujących nas tekstach.

Warto jeszcze raz powtórzyć, nawiązując do poprzednich wniosków: baśniowa konwencja wstępu *Balu u zegarmistrza Teofila* zapowiadają rychłe ujawnienie się istot lub zjawisk nadnaturalnych. Oczekiwania bynajmniej nie zakłóca parodystycznie zabarwiony początek. Dodatkowo spowite śniegiem tło wydarzeń i atmosfera świąt Bożego Narodzenia – czyż można wyobrazić sobie lepsze bajkowe współrzędne?! Wszystko przygotowane zostało niejako, by zaistniały elementy baśniowej fantastyki. Tymczasem klasycznych cudowności próżno szukać w utworze Tomaszewskiej. Jak przystało na współczesną baśń literacką, stroni od naiwnej i oczywistej baśniowości. Stosuje, by tak się wyrazić, pewne ekwiwalenty magii, które ogniskują się wokół osoby tajemniczego zegarmistrza. Są nimi: stary dom pełen sekretów, traktowany jako magiczne miejsce, animistycznie postrzegany przez narratora, motyw zegarów, nasuwający jednoznaczne skojarzenia z wielokrotnie wspominanym już prekursorem fantastyki Hoffmannem. Niezwykły jest już sam bohater – miasteczkowy „strażnik czasu". Regularnie znika niezauważony, żeby wrócić w równie tajemniczych okolicznościach. Potrafi też czytać w myślach mieszkańców i wpływać na ich decyzje. „Czary" Teofila znajdują wszelako najzupełniej racjonalne wytłumaczenie. Pozostaje aura zagadkowości, niedomówienia, czym rekompensuje autorka nieobecność typowo baśniowego repertuaru.

Na tych konstatacjach mogłyby zakończyć się próby rozpracowania zagadnienia i cudowności, i baśniowości *Balu*... Ale tkanka utworu zdaje się zawierać jeszcze jedną warstwę, pod którą kryją się godne odkrycia pokłady. Upraszczając myśl, chodzi o sposób ujęcia świata przedstawionego, świata Gęśliczek i Teofila, na marginesie dodajmy,

wyniesionego do rangi uniwersalnego. Nie chodzi tylko o innowacje wyrażające się w grze z tradycyjnymi konwencjami. Wyjątkowość *Balu...* na tle innych prób redefiniowania gatunku uwidacznia się w subtelnie acz konsekwentnie utrzymywanej równowadze między realistyczną a magiczną motywacją fabuły. Przy czym magiczność u Tomaszewskiej, jak wykazaliśmy, nie ma nic wspólnego ani z działalnością wróżki, ani zaklęcia czy innych czarodziejskich mocy. Jej źródła są inne. Emanuje z niezwykłego „oświetlenia" przestrzeni (miasteczko „zatopione w morzu śniegu", „chodzący" jak zegar dom tytułowego bohatera) i jej swoistej kontemplacji. Skupiony albo raczej zauroczony narrator obserwuje rzeczywistość milczącą, znieruchomiałą pod zwałami śniegu, jakby zaczarowaną. Czas zdaje się tu stać w miejscu. Dopiero gest nakręcania zegarów przerywa ten stan. Ale nie równa się bynajmniej gestowi odczarowania. Wtedy zadziałałby dobrze znany mechanizm rodem z bajki magicznej. Tymczasem miasteczko nakreślone piórem Tomaszewskiej żyje w stanie „wiecznego czaru", mógłby powiedzieć autor *Czarodziejskiej góry*, najsłynniejszej powieści o śniegu. Czaru, za jakiego sprawą rozwiązują się najtrudniejsze problemy dzieci i ich rodzin, przywracającego „baśniową *kalokagatię*", by przytoczyć jakże trafne określenie Jolanty Ługowskiej. Wrażenie magiczności potęguje ponadto poetyzacja codzienności. Narrator imituje wtedy pod dziecięcą percepcję i korzysta ze znanej poetom kategorii estetycznej – dziecięcej naiwności. Dlatego najpierw uważnie ogląda przedmioty, które następnie rozmywają się, nabierają wymiaru fantastycznego, a precyzyjniej rzecz ujmując – onirycznego[81]. Ewokuje ją liryczny język narracji, nasycony metaforą oraz „mroźnymi" porównaniami (przykłady cytowano wcześniej), wreszcie animizacja martwych przedmiotów. Nacechowany akustycznie (tykanie zegarów, dźwięki domu itp.), bardzo obrazowy. Zadanie ułatwia narratorowi zimowy pejzaż ze wszechpanującą bielą. Znamienne, iż ulubioną dlań perspektywą oglądu świata jest widok zza oszronionego okna. Ten wątek otwiera możliwość interesującej hipotezy interpretacyjnej utworu Tomaszewskiej.

Pojmowana w ten sposób magia osadzona została w rzeczywistości zbudowanej na racjonalnych podstawach, a wyrażając się precyzyjniej, w niej dostrzeżona i w niej odkryta. Symboliczny akt

[81] O kategorii naiwności np. w poezji Kazimiery Iłłakowiczówny pisze Alicja Baluch w szkicu *Dziecięcość jako kategoria estetyczna (poezja Kazimiery Iłłakowiczówny)*, [w:] tejże, *Dziecko i świat przedstawiony...*, dz. cyt., s. 94.

wejścia w „podskórne" pokłady realności odbywa się w pracowni Teofila, kiedy ten bada „anatomię i fizjologię" kieszonkowego zegarka. Uzbrojone w lupę oko dociera głębiej, widzi przyczynę „choroby", a jednocześnie dociera, w myśl dobrze znanej analogii, do „wnętrza świata". Filozoficzne korzenie tej analogii: świat – idealny zegar, odnajdujemy u Kartezjusza, w jego mechanistycznej koncepcji przyrody jako doskonałej maszyny, dzieła rąk Boskich[82]. Stykamy się zatem w *Balu u zegarmistrza Teofila* z cudownością w wymiarze metafizycznym, w jakim postrzegają ją modernistyczni i awangardowi artyści. Rozszerzają się ramy tradycyjnego baśniowego scenariusza, ponieważ obok dostrzeżonych we wstępnych obserwacjach „mechanizmów cudowności"[83] (przywrócenie rodzinnego szczęścia, „odczarowanie" jednej z bohaterek dzięki przyjaźni i poświęceniu), pojawiają się zabiegi, których celem jest uniezwyklenie realnej rzeczywistości. Wyrażając się ściślej, Tomaszewskiej chodzi o pokazanie jej w kategoriach „cudu" wymagającego odkrycia. Przypomina się w tym miejscu refleksja austriackiego poety Hugo von Hofmannsthala: „Wzniosłe działanie tajemnicy może promieniować tylko z tego, co pozornie trwa w pełni oświetlone blaskiem dnia i może być ujęte dłonią"[84]. Jeśli przywołać referowane koncepcje cudowności, to konkluzja ta brzmi znajomo. Wypunktowane tutaj właściwości proponuję nazwać realnomagicznymi, ich obiektem jest bowiem empirycznie uwarunkowana realność. Tkwiący w niej immanentnie czynnik dzięki poetyckim sublimacjom wywołuje wrażenie nadzwyczajności. Świat wykreowany w utworze przypomina trzymany w dłoni zwykły kamień. Gdy uważnie mu się przyjrzeć, odpowiednio oświetlić, wtedy zaczyna opalizować niczym cenny minerał. Najlepszy wzór takiego widzenia odnajdują twórcy w absolutnie fenomenalnej dziecięcej optyce. Tomaszewska, prozaik, ale i poetka, czerpie inspiracje z surrealistycznej fascynacji magiczną wyobraźnią poetycką. Stara się, śladem uczniów Bretona, odkrywać cudowność pod powierzchnią materii[85]. Nie jedyny to w *Balu...*

[82] Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 2001, s. 47–51. Warto przywołać znaczenie zegara podawane przez słowniki symboli. W słowniku J.E. Cirlota czytamy: „Jako maszyneria, zegar wiąże się z pojęciami «wiecznego ruchu», automatu, mechanizmu, magicznego wyczarowywania istniejących samodzielnie bytów" (J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 473).

[83] Por. J. Papuzińska, *Zatopione Królestwo...*, dz. cyt., s. 23.

[84] Cyt. za A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko...*, dz. cyt., s. 266.

[85] Surrealiści pod wpływem badań antropologicznych J.G. Frazera nad magią prymitywną oraz lingwistycznych R. Jacobsona nad poezją, sformułowali tezę, że magia

przykład znakomitego nawiązania dialogu z literaturą dla dorosłych. Można wskazać szereg innych literackich i pozaliterackich koligacji tej poetyckiej baśniopowieści (np. symbolizm, psychoanaliza – bardziej w duchu Fromma niż Freuda). Przejdźmy teraz do innych możliwych sygnałów badanej tendencji.

W utworach Domolewskiego, Witka i Osieckiej kategoria cudowności funkcjonuje na zupełnie innych prawach. Opowiadający nie korzystają z lirycznych środków transmisji, rezygnują ze stylistycznej poetyckości. Efekt uniezwyklenia monotonnej codzienności wymienieni twórcy osiągają tradycyjnymi i sprawdzonymi metodami. Sięgają częściowo – przypomnijmy – do żelaznego repertuaru motywów baśniowych. Czarodziej wujek Edek, wróżka Pani Zagadka (chociaż nie demonstruje magicznych zdolności), następnie cudowne okulary w roli niezbędnego amuletu, słowo-zaklęcie czy wreszcie obecność magii czarodziejskiej (*de facto* alchemii w *Szczególnie małych snach*). Literackie antecedencje analizowanego epizodu z „okienkiem dobrej pogody" (*Plaża tajemnic*) odnajdziemy przykładowo w modernistycznym zbiorze baśni Aleksandra Szczęsnego *Kolorowe okienko* bądź w alegorycznej opowieści Szelburg-Zarembiny *O szklarzu i różowych szybkach*. Pisząc o cudownych okularach, Osiecka być może miała w pamięci moralizatorską bajeczkę Lucyny Krzemienieckiej pod tym właśnie tytułem. Jej protagonistka o imieniu Rozalka, wiecznie rozkapryszona i znudzona, zaczyna doceniać uroki wyobraźni za sprawą podarowanych jej przez domowego skrzata okularów[86]. Zaś wątki nadprzyrodzone w utworze Domolewskiego opina podwójny splot powinowactw z literaturą grozy: gotycką i romantyczną (duchy wśród śmiertelników, „zemsta" ducha niszczącego cały zapas alkoholu we wsi), spirytyzmem (seans spirytystyczny), ze współczesnym horrorem (lewitujące w powietrzu przedmioty) oraz z fantastyką dziecięcą, która *notabene* już dawno wchłonęła ten cały demonologiczny arsenał i z upodobaniem straszy małych czytelników. Część wymienionych motywów rejestruje studium Marka Wydmucha o grozie w literaturze ogólnej, część odnajdziemy w zestawieniu tematów literatury imaginacyjnej dla niedorosłych dokonanym przez Göte Klingsberga[87]. Nietrudno zauważyć

i poezja (czy raczej metafora) rządzą się tymi samymi prawami. Por. J. Waczków, *Nadrealiści i inni*, „Literatura na Świecie" 1982, nr 7, s. 43–51; T. Pindel, dz. cyt., s. 245.

[86] Por. L. Krzemieniecka, *Cudowne okulary*, Warszawa 1957.

[87] Przywołuje tę klasyfikację R. Waksmund, uzupełnia także o inne przykłady motywów (zob. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci...*, dz. cyt., s. 222).

ponadto wpływ popularnych zarówno literackich, jak i filmowych opowieści o duchach (*ghost story*).

Ze wszystkich omawianych najmniej kłopotliwa zdaje się być opowieść o niezwykłych okularach Osieckiej. Status cudowności na pierwszy rzut oka nie budzi wątpliwości, wprawdzie wkraczają do świata wzorowanego na tym podobnym do pozaliterackiego, lecz trafiają na przygotowany wcześniej grunt. Wyposażone w arcybaśniową rekomendację. Wiadomy „sprawca" cudownych szkiełek – współczesny alchemik, wtajemniczony w arkana medycyny, zielarstwa, astrologii – przypomina wyznawcę bardziej hermetycznej[88] niż czarodziejskiej magii, ponieważ w swoich eksperymentach odrzuca ślepą wiarę, szukając właściwej receptury szkła w podręcznej bibliotece. Zawierza wzorem swoich poprzedników przede wszystkim *ars magna sciendi*. Wprawdzie talizman „powiększający sny" oraz magia ewidentnie naruszają realistyczną motywację fabuły, ale autorka oszczędziła głównej bohaterce i narratorowi wrażenia niepewności oraz wahania. Minimalne odczuwa odbiorca, nie tracą jednak na tym baśniowe walory miniatury Osieckiej. Ilustruje referowane wcześniej sposoby unowocześniania gatunku, a także powszechnie znany proces rozmywania granic dzielących fantastykę od realizmu, który można uznać w ogóle za *differentia specifica* współczesnej literatury dla dzieci i nastolatków. Jej twórcy z ochotą zacierają tożsamość zjawisk, żonglują na przemian pozaempiryczną i empiryczną motywacją zdarzeń – jak zauważają badacze[89].

Coś jednak wyróżnia *Szczególnie małe sny* na tle innych baśni literackich. Możemy mianowicie mówić tutaj o harmonijnym dostrojeniu się czy raczej całkowitym wkomponowaniu pierwiastka fantastycznego „w substancję tego świata" – używając semantyki Cailloisa. W czym upatruję jeden z wyraźniejszych symptomów umagicznionego realizmu. Świat Katarzyny z jej problemami, kompleksami, pozostaje repliką możliwego świata. Wcale nie dezintegrują go ani cudowne okulary, ani magiczne talenty wujka Edka. Osiecka rezygnuje ze sprawdzonego

[88] Przypomnę, iż pod nazwą hermetyzm kryje się zbiór nauk ezoterycznych (alchemia, magia, astrologia, okultyzm i in.). Jego początki wiąże się z działalnością starożytnych kapłanów babilońskich i egipskich. Intensywny rozwój przypadał zaś na wieki średnie i epokę renesansu. Za największych hermetystów uchodzą np. Albert Wielki, Johannes Faustus, Paracelsus. O dziejach hermetyzmu zob. M. Baigent, R. Leigh, *Eliksir i kamień. Historia magii i alchemii*, przeł. A. Kowalska, Warszawa 1999.

[89] Por. J. Papuzińska, *Zatopione Królestwo...*, dz. cyt., s. 24–25.

w prozie dla czytelnika dziecięcego chwytu skrzyżowania konwencji fantastycznej i realistycznej z zachowaniem pozorów jednego planu wydarzeń, jak chociażby Maria Krüger w dylogii o Karolci. Nie korzysta z pomysłu wprowadzenia do utworu realistycznego „jednej zmiennej magicznej" – posiłkując się ponownie nieocenioną terminologią Joanny Papuzińskiej[90]. Tradycyjnie to ona przykuwa uwagę, ponieważ dostarcza zastrzyku emocji, generuje niezwykłość i wreszcie tak pożądaną przygodę. Autorce *Szczególnie małych snów* udało się tymczasem stworzyć zadziwiająco jednolitą strukturę bez dominacji któregokolwiek z porządków. Współgrają za to ze sobą – z natury przeciwstawne – logika potocznej empirii z baśniowo-fantastyczną. I tutaj daje się zauważyć równowagę między tym co realistyczne a tym co magiczne.

Bardziej klarowne egzemplifikacje takich spójnych całości realistycznomagicznych odnajdziemy w powieściach Witka i Domolewskiego, najświeższych dokonaniach prozy dziecięco-młodzieżowej[91]. W obu zachowany został ustalony na początku rytm fabuły i jej przyczynowość. Mimo „lokalnych intruzji" – sięgając po określenie Handkego – w postaci motywów nadnaturalnych, są to powieści wierne pryncypiom mimetyzmu. Szczególnie zaznacza swoją obecność wątkiem obrazków – „fotografii", dzieł utalentowanej plastycznie Zosi z utworu Domolewskiego. Rejestrują twarze, sceny, przedmioty, wszystkie migawki z najbliższego, materialnego otoczenia oraz wizerunki przybyszów z zaświatów, podług wszelkich zasad sztuki mimetycznej. W finale powieści powstaje z tego wyjątkowa „kronika wypadków niezwykłych". Parafraza tytułu powieści Tadeusza Konwickiego zdaje się być tutaj najodpowiedniejszym określeniem. Pełni ona podwójną funkcję: streszcza się w niej cała historia pogrążonej w stagnacji wioski i jej mieszkańców, równocześnie dostarcza tym ostatnim jak gdyby życiodajnego uśmiechu, dawki optymizmu. Zwróćmy uwagę na pozostałe interesujące właściwości. Wszystkie zjawiska niewytłumaczalne znanymi prawami natury są wkomponowane w codzienność, nie tworzą nowego, alternatywnego świata, działającego na prawach magii (epizod ze szklanką, duchy w teatrze etc.). Po drugie, sfera realistyczna i magiczna tworzą homologiczną całość, lecz w odróżnieniu od baśni nie faworyzuje się wydarzeń nadnaturalnych. Nie sugeruje się czytelnikowi, że atrakcyjniejsze są przygody z udziałem korowodu obywateli tychże krain albo amuletu rodem z czarodziejskiej rekwizytorni.

[90] Tamże, s. 24.

[91] J. Ługowska, dz. cyt., s. 104.

Akcenty rozłożone są równomiernie. Można nawet odnieść wrażenie, że większym zainteresowaniem narratora cieszy się rzeczywistość stylizowana na prawdziwą, nawet tak ponura jak w *Zosi plecionej*.

Niemal każda baśń literacka – konstatuje Jolanta Ługowska – jest ucieczką od codziennej nudy, pospolitości, od spowszedniałego otoczenia. Uwaga ta odnosi się również do większości utworów, które afirmują marzenie oraz irracjonalność, a deprecjonują przewidywalną rzeczywistość realną. Filozofia realizmu magicznego opiera się dokładnie na tych samych podstawach, również jest protestem przeciw codziennej szarzyźnie i monotonii. Walczy z nimi jednakże na swój sposób. Unika, co najważniejsze, tradycyjnej konfrontacji rzeczywistości realnej z fantastyczną. Innymi metodami rewaloryzuje zwyczajność. Między innymi demonstracyjnie kładzie na nią nacisk, a osiąga efekt zupełnie przeciwny, czyli niezwyczajność. Dobrze pokazuje to utwór Rafała Witka.

Już obecność kategorii przygody, stykamy się bowiem z powieścią obyczajowo-przygodową, gwarantuje niezwykły rozwój akcji i zapewnia rozrywkową lekturę. Ale tutaj chodzi o coś więcej. Interesujący nas mechanizm wyraża się w wyjątkowej kreacji tego świata. Jego kwintesencja zawiera się we wstępie, anonsującym główną bohaterkę (fragment cytowano w poprzedniej części rozważań). Narrator dowcipnie, niejako „puszczając oko" do czytelnika, rysuje bardzo nietypowy portret Dzidzi. Eksponuje z jednej strony jej przeciętność i zwyczajne życie – „świat pełen jest dziewięcioletnich dziewczynek o czarnych oczach". Z drugiej zaś ujawnia takie cechy, które ową zwyczajność podważają. Począwszy od linii życia w kształcie znaku zapytania, po upodobanie do horoskopów oraz zagadek, wszystkim tym bohaterka udowadnia swoją ponadprzeciętność. W myśl tej zasady postępuje narrator, kiedy opowiada o zabawnej przygodzie w centrum handlowym, w parku etc. Oscyluje nieustannie między zwyczajną codziennością a odkrywanymi w niej niezwykłościami. W tym mechanizmie zbiegają się – jak można przypuszczać – dwie intencje. Zagęszczeniem atmosfery enigmatyczności, spiętrzeniem sekretów autor mobilizuje czytelnika do ich rozwiązywania wraz z bohaterką powieści. Chodziło także o to, aby wykreowany w utworze świat, nie tracąc realistycznej rekomendacji, odkrywał stopniowo swoją magiczność.

Podobne rezultaty osiąga twórca powieści-pamiętnika *Zosia plecionu*. Przypomnijmy: projektuje szalenie przygnębiającą rzeczywistość, bez jakichkolwiek predylekcji do magii, momentami nawet

odpychającą, szarą i beznadziejną. Egzystencja tytułowej Zosi i mieszkańców wioski jest wręcz ostentacyjnie zwyczajna. Konsekwentnie jednak od otwarcia utworu osobliwym kontrmanifestem wobec wszelkich czarów i cudowności przemyca wyraźne sygnały, dające wrażenie czegoś odwrotnego. Wystarczy choć pobieżna obserwacja warstwy językowej, żeby przekonać się o wyjątkowym nagromadzeniu „niezwykłej" nomenklatury. Często powtarzają się leksemy w rodzaju: czary, cud, zaklęcie, tajemnica itp. Można dostrzec również formuły przypominające nawet specyficzne inkantacje. Ulubionym słowem Dzidzi z *Plaży tajemnic* jest zagadka, protagonistka powieści Domolewskiego upodobała sobie zaś epitet dziwny. Najbardziej dobitną zapowiedzią transformacji tego świata są konstatacje samej bohaterki. To ona *post factum* w obliczu wszystkich racjonalnie niewytłumaczalnych incydentów wypowiada zdanie: „I to zwyczajność wydaje mi się najbardziej niezwykła" [s. 228], w którym udało się zawrzeć jedną z ważniejszych idei dziecięcego realizmu magicznego. Dodajmy na marginesie, iż podobne chwyty językowo-stylistyczne i estetyczne nie są żadnym *novum* w literaturze dla niedorosłych. Sztukę sugerowania istnienia w rzeczywistości empirycznej pokładów niezwykłości, ewokowania atmosfery tajemnicy i nieokreśloności opanowali już twórcy modernistycznych baśni. Sięgali po nią z zupełnie innych powodów. Traktowali głównie jako *sui generis* furtkę do krainy fantazji. Powyższe ustalenia sprowadziły nas z powrotem do innej cechy magicznego realizmu, czyli swobodnej infiltracji pierwiastków fantastycznych do realnych wydarzeń.

Oczywistością jest twierdzenie, że oto literatura baśniowa wprowadza często ze względu na specyficznego odbiorcę dawkę niemożliwego w materię fikcyjnego świata wzorowanego na realnym. Przypominano o tym już na wstępie tego fragmentu rozważań. W czym zatem upatrywalibyśmy różnice działania realizmu magicznego od zwyczajowo stosowanych metod wprowadzania dawki jednego ewentualnie wielu czarów w obręb realistycznej fabuły? Najlepiej ilustrują te różnice *Bal u zegarmistrza Teofila* oraz utwory Domolewskiego i Witka. We wszystkich cudowność (u Tomaszewskiej w znaczeniu poetyckim) została wyłuskana z zastanej rzeczywistości, odkryta jako niemal jej cząstka elementarna. Zjawia się niespodziewanie nawet w baśniowym *Balu...* bez efektów przypisywanych fantastyce. Odczuwamy wprawdzie owo pęknięcie, według słów Zgorzelskiego – „przełamanie"[92], lecz nie dez-

[92] Zob. A. Zgorzelski, dz. cyt.

integruje ono istniejącego porządku. Dziewczynki z rozpatrywanych tutaj powieści zaskoczone zdarzeniami, które nie mieszczą się w potocznej logice, w pełni je akceptują, co można tłumaczyć dziecięcym przywilejem „poszerzonego widzenia". Nie są w tym jednak odosobnione: podobnie reagują inne postacie, także dorośli, np. mieszkańcy Świniar, początkowo zdumieni, szukają sensownego wytłumaczenia, by ostatecznie przyjąć coś, co nie mieści się w kanonach zdrowego rozsądku. Brakuje powrotu do rzeczywistości realnej, przysłowiowego zapalenia lampy czy innego weryfikatora cudowności. Warto dodać jeszcze jedno spostrzeżenie. Podczas gdy autorka *Szczególnie małych snów* – w ślad za wieloma twórcami współczesnych baśni – zaciera tożsamość konwencji, w pozostałych tu analizowanych utworach zachowano ich odrębność. Podstawą tak rozumianej tendencji nie jest całkowite przemieszanie przy jednoczesnym rozmyciu konturów realizmu i fantastyki, idzie natomiast o ich swoistą koegzystencję i równowagę (choć nie bez wahań na korzyść tego pierwszego). Stąd bierze się wzmiankowana wyżej spójność światów w prezentowanych powieściach. Powyższe obserwacje odkryły dwie ważne właściwości badanej tendencji. Rozbija ona schematyzm działania fantastyki i demontuje równocześnie skostniały realizm. Uświadamia potencjalne możliwości przełamywania w prozie dla dzieci wciąż funkcjonującego w niej mechanicznego mimetyzmu.

Obserwacje te rzuciły światło na inną ciekawą prawidłowość, niekoniecznie związaną z dziecięcym realizmem magicznym. Motywy fantastyczne, o których szeroko się rozpisywano, mają jedną wspólną cechę, najogólniej rzecz biorąc, problematyczność w ustaleniu empiryczno-racjonalnych uzasadnień. Trudności dostarczają konkretnie dwa spośród badanych tekstów: *Plaża tajemnic* oraz *Zosia pleciona*. Historia o zegarmistrzu i małych mieszkańcach Gęśliczek nie korzysta bowiem – jak kilkakrotnie zaznaczano – z baśniowej normy czarów inaczej niż autorka minibaśni *Szczególnie małe sny*. Tu zamiast racjonalnej asekuracji wystarcza sama obecność czarodzieja – eksperta w dziedzinie magii czarodziejskiej. Natomiast mały adresat śledzący zabawne przygody Dzidzi albo nastolatek czytający opowieść z duchami w tle nie mają takiego komfortu. Towarzyszą mu mocno ambiwalentne odczucia. Piętrzą się przed nimi wszak wyłącznie pytania w rodzaju: jak to możliwe, że w tym oknie świeciło słońce, podczas gdy w rzeczywistości padał deszcz, w jaki sposób chłopiec ze snów mógł ofiarować bohaterce tom wierszy, jak wytłumaczyć materialne dowody istnienia du-

chów? Interpretację tych zjawisk zakłóca dodatkowo obiektywizacja: raz – poprzez włączenie ich w rzeczywistość fizykalną, dwa – ponieważ doświadcza ich nawet audytorium złożone z racjonalnych dorosłych. Każdą z podpowiadanych przez autorkę studium o polskiej fantastyce dla dzieci możliwych motywacji, takich jak: wykwity snu, majaki senne, halucynacje, zwyczajne zmyślenie czy iluzja, rodzi liczne podejrzenia. Nadmieniano o tym w poprzednim fragmencie rozważań. Wobec tak wielu niejasności słuszna wydaje się propozycja wykorzystania diagnoz psychologicznych, ewentualnie psychoanalitycznych[93].

Najtrudniejsze zadanie czeka młodego czytelnika powieści inicjacyjnej Domolewskiego. Autor przygotował dlań prawdziwy labirynt ścieżek między realnością, światem onirycznym a sugestywnymi obrazami wyobrażeniowymi, często opartymi na mechanice surrealistycznej, ścieżek, podkreślmy, nieustannie się rozwidlających (nie jest to bynajmniej aluzja do *Ogrodu o rozwidlających się ścieżkach* Borgesa). Prawdę mówiąc, kłopoty z orientacją w tym trudnym terenie będzie miał niejeden dorosły. Stosunkowo łatwo wyeliminować pomysł ze zmyśleniem i halucynacją, chociaż doświadcza ich dziewczynka podczas choroby. Jedno też nie ulega kwestii: rzeczywistość snu trzyma się swoich granic, zawsze wiemy, kiedy ustępuje tej drugiej – fizykalnej. Dla niektórych nadnaturalnych zdarzeń, by przypomnieć incydenty z lewitującymi przedmiotami, nastoletni czytelnik poszuka potwierdzeń w naukowo udowodnionych zjawiskach telekinezy albo doszuka się aktu siły woli. Pozostaje dlań niejasny ontologicznie status mieszkańców zaświatów i efektów ich działań wśród śmiertelników. Cenny z pozycji literaturoznawcy pomysł interpretacji tych zjawisk podsuwają prace Alicji Baluch dotyczące najnowszej prozy młodzieżowej[94]. Zainspirowana freudyzmem, a nade wszystko *Projektem krytyki fantazmatycznej* Marii Janion, zwraca uwagę na „wzmożoną fantazmatyczność"[95] w utworach o charakterze inicjacyjnym. O tym, że i *Zosia pleciona* stanowi ilustrację owej tendencji, zaświadcza na przykład intensywność oraz wyrazistość spotkań z duchami, jakich doświadcza protagonistka powieści. Znajduje się ona ponadto w wyjątkowo

[93] Por. J. Papuzińska, *Zatopione Królestwo...*, dz. cyt., s. 25.

[94] Mam na myśli zbiory szkiców: *Od ludus do agora: rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i sposobach lektury*, Kraków 2003, oraz *Czyta, nie czyta...*, dz. cyt.

[95] To sformułowanie Wojciecha Gutowskiego, wypowiedziane pod adresem literatury modernizmu wydało mi się niezwykle trafne w tym kontekście. Zob. W. Gutowski, *Fantazmat religijny w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1994, s. 98.

fantazmogennych okolicznościach, usytuowana w podwójnej sytuacji „granicznej" – stoi bowiem u progu dojrzałości oraz na progu Tego i Tamtego Świata. Dodajmy również, iż doznawane przez Zosię „marzenia dzienne" (inna nazwa fantazmatów) są wyraźnie wytworem jej „ja głębokiego".

Na takie odpowiedzi może wszak pozwolić sobie dorosły znawca literatury. Dla młodego odbiorcy wiele z tych obrazów pozostanie zaszyfrowaną wiadomością, ale będąc na etapie „literatury własnej"[96] – według określenia Alicji Baluch – wcale nie potrzebuje takich odpowiedzi. Podobną łamigłówką motywacyjną są zagadkowe i niewytłumaczalne zjawiska w *Plaży tajemnic*, o których kilkakrotnie wzmiankowano. Warto w tym miejscu pokusić się o jeszcze inną refleksję. Specjalnością nie tylko polskiej literatury młodzieżowej ostatnich dekad stało się tworzenie takich osobliwych kontaminacji: form realistyczno-mimetycznych z trudnymi do identyfikacji motywami fantastycznymi. Najlepiej sprawdza się w tym powieść *fantasy* – co dopiero niedawno odkryli rodzimi twórcy – „labirynt mroczny, zawikłany i groźny", jak celnie wyraził się Sapkowski w monografii tego zjawiska[97]. Na styku konwencji, gatunków i stylów tworzą się swoiste „miejsca niedookreślone", terytorium, gdzie funkcjonować może realizm magiczny. W przypadku piśmiennictwa dla nastolatków grawituje jednak ku jego dojrzałej odmianie.

Poszukując dalej potencjalnych znamion realistycznomagicznych, okazuje się, że we wszystkich analizowanych tekstach napotykamy interesujące regularności. Otóż, powszechnie stosowanymi przez ich twórców chwytami są rozmaite paralelizmy, duplikacje, symetrie czy też, by posłużyć się słynną formułą Baudelaire'a, rozmaite „oddźwięki". Pewne rodzaje zależności ufundowane na zasadzie korespondencji, odpowiedniości. Można dopatrywać się w tym symbolicznego związku z podstawami ontologii zjawisk, jakie sygnuje się w niniejszej rozprawie znakiem dziecięcego realizmu magicznego. Już sam termin godzi w sobie dwie przeciwstawne w myśl wyłącznie dorosłej logiki siły. Wyraża się w nim pierwotnie przypisana dziecku cecha, tj. harmonijna jedność, zespolenie „siebie" z zewnętrznym światem, której istnienie uzmysławiała cytowana wcześniej Irène Bessière. A także równoprawne traktowanie rzeczywistości realnej i magii,

[96] Zob. A. Baluch, *Od ludus do agora...*, dz. cyt., s. 12.

[97] Chodzi o *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001.

umieszczanych niejako w jednej płaszczyźnie, w jednej linii. W tym fragmencie dywagacji proponuję przyjrzeć się niektórym ciekawszym gestom repetycji i odbić dających się rozpoznać na różnych poziomach tekstów, występujących najczęściej w charakterze elementów tematyczno-kompozycyjnych.

O tym, jak wielką wagę przywiązują w powyższych utworach Domolewski, Witek, Tomaszewska, a zwłaszcza autorka *Szczególnie małych snów* do oniryzmu, wspominano niejednokrotnie. Wykorzystują go w rozmaity sposób. Sny jako zasadniczy element konstrukcyjny występują w *Plaży tajemnic*, układają się niemal w paralelną wobec właściwej fabułę. Baśniową opowieść o cudownych okularach, toczącą się na jawie, dopełnia zaś ciąg śnionych przez dzieci i panią od prac ręcznych mikrohistorii. Są równie ważnym tworzywem struktury *Zosi plecionej*. Twórcy ci w kreśleniu obrazów i scen odwołują się do technik surrealistycznych, które współtworzą nastrój zagadkowości, niejasności. Wprowadzenie snu instaluje drugą, śnioną rzeczywistość, oznacza zarazem wychylenie ku tajemniczej sferze podświadomości. Nic odkrywczego w stwierdzeniu, iż wiele snów egzystuje na prawach rezonansu. Odbija to co świadome i to co nieświadome. Marzenia senne u Osieckiej i Tomaszewskiej przybierają klasyczną formę „spełnionych życzeń", są odbiciem niezaspokojonych w realnym świecie potrzeb, tęsknot i pragnień[98]. Interpretacja tego rodzaju „podwojenia" w utworze Osieckiej jest aż nazbyt oczywista.

Literaturze dla dzieci i młodzieży doby pozytywizmu sen służył początkowo jako racjonalne usprawiedliwienie fantastyki, ewentualnie narzędzie wychowawczej perswazji (nadmieniano o tym w rozdziale pierwszym). Modernizm rozmył między innymi granice dzielące dwa przeciwne bieguny tego samego świata – sen i jawę, nadał śnionym opowieściom wymiar symboliczny, odnosząc je do rzeczywistości realnej[99]. Twórcy współczesnej literatury widzą w poetyce onirycznej znakomite narzędzie penetrowania sfer podświadomych, prowadzenia wewnętrznych wiwisekcji bohaterów. Motywy i stylistyka oniryczna będą również stałym akompaniamentem towarzyszącym realnomagicznym zabiegom. Poza wymienionymi wyżej funkcjami, jakie mogą spełniać, współtworzą aurę cudowności, a co najistotniejsze

[98] Marzenia senne dzieci zdiagnozował w ten sposób S. Freud w swoich wykładach. Por. S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, wyd. XI., Warszawa 2003, s. 139–146.

[99] Por. G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji...*, dz. cyt., s. 47–51.

„[sen – M. Ch.] buduje miejsca niedookreślone, niepewność i tajemnicę", jest zapowiedzią „dzieła otwartego, [...] otwierając pole do różnorodnych interpretacji"[100]. Ściśle odpowiadają zatem intencjom realizmu magicznego. Obie sfery zjawisk tak generują płaszczyznę semantyczną i morfologiczną utworu, by zachować – używając określenia Cieślikowskiego – swego rodzaju „niegotowość", zachęcając młodego odbiorcę do bycia aktywnym czytelnikiem.

W sferze snu egzystuje nasze „drugie ja", nasz sobowtór, lustrzane odbicie. Ciekawą ilustrację takiego rozdwojenia postaci proponuje *Plaża tajemnic*. Warto powtórzyć, iż Zyzio to rodzaj dziecięcego *alter ego* realnie istniejącego staruszka zwanego Plażowym Dziadkiem, a precyzyjnie rzecz ujmując, jego „wewnętrzne ja". Uaktywnia się nie przypadkiem u kresu życia symbolicznym powrotem do drugiego, dorosłego „ja" (szukanie swojego „właściciela", jak mówił chłopiec). Ten powrót odbywa się podczas snu, kiedy opuszcza swoje ciało i odwiedza sny sympatycznej Dzidzi (koncept niczym z nowoczesnej fantastyki). Pośrednio przenika również w rzeczywistość jawy, obdarowuje tomem niezwykłych wierszy bohaterkę powieści. Inspiracje tego wątku, dobrze znanego literaturze imaginacyjnej dla dorosłych[101], rzadko spotykanego zaś w literaturze dziecka, prowadzą do idei „człowieka wewnętrznego"[102] (według fenomenologii religii oznaczającego duszę) oraz do koncepcji „człowieka podświadomego" – drugiej strony naszej osobowości rozpoznawalnej w lustrzanym odbiciu, snach, halucynacjach, własnym cieniu. Kluczową rolę odegrały w romantycznej antropologii i literaturze (słynny motyw sobowtóra[103]). Nowy wymiar koncepcji „człowieka wewnętrznego" nadał wiek XX wraz z rewolucyjnymi interpretacjami Freuda i jego uczniów.

Plażowy Dziadek i Zyzio – awers i rewers tej samej osobowości, równocześnie metafora prologu i epilogu życia – wątek ten dyskretnie wprowadza do powieści problem natury egzystencjalnej charakte-

[100] J. Papuzińska, *Zatopione Królestwo...*, dz. cyt., s. 67.

[101] Np. motyw śniącego, który sam jest śniony, napotkamy w opowiadaniu *Koliste ruiny* Borgesa albo w onirycznym utworze W *nocy twarzą ku niebu* J. Cortázara. Pisze o nich T. Pindel, dz. cyt., s. 166 i 205–206.

[102] Ideę istnienia „człowieka wewnętrznego" wiąże się z filozofią Platona, wspomina o niej także św. Paweł w drugim Liście do Koryntian (4, 16–18).

[103] Był to najczęściej demoniczny sobowtór (*Doppelgänger*), odzwierciedlający przekonanie o antynomicznej naturze człowieka. Stał się od czasów E.T.A. Hoffmanna sztandarowym motywem fantastyki grozy. Sięgnął po niego m.in. H.Ch. Andersen (*Cień*). Zob. Z. Majchrowski, *Sobowtór*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 884–886.

rystyczny raczej dla literatury kierowanej do dorosłego czytelnika[104]. Uruchamia ciąg asocjacji od toposu „dziecięcego raju utraconego" po motyw „wiecznego chłopca" (*puer aeternus*), czyli dorosłego, który odrzuciwszy dorosłość, pielęgnuje w sobie dziecko. Nie trzeba dodawać, iż przewodzi im skrzydlaty mieszkaniec Kensington Gardens Piotruś Pan. Spod pogodnej, pełnej humoru fabuły *Plaży tajemnic* wydobywa się więc głęboka refleksja o tęsknocie za dzieciństwem, o niechcianej w gruncie rzeczy dorosłości.

Pomysł, o którym tutaj mowa, dość oryginalny w rodzimej twórczości dla młodszych dzieci, spokrewnia utwór Witka z zapomnianą dziś zupełnie powieścią fantastyczną z okresu modernizmu May Crommelin *Jaś-Ptaś. Przyjaciel ptaszków* w adaptacji Jadwigi Szeptyckiej[105]. Poświęćmy jej małą dygresję. Ze względu na temat i bohatera przywodzi na myśl fantastykę „przyrodniczą" (określenie Grzegorza Leszczyńskiego) spod znaku *Doktora Muchołapskiego* Erazma Majewskiego z 1890 roku, splecioną z opowieścią o „złotym chłopcu" w typie małego lorda Fauntleroya. Powstaje z tego kombinacja powieści fantastyczno-realistycznej z prawdziwym podręcznikiem ornitologii. Tytułowy Jaś pod wpływem zaklęcia wróżki rozumie mowę ptaków i opanowuje sztukę latania. Dzięki temu odsłania się przed nim fascynujące królestwo Natury, ale i baśniowych ludków, wśród których przeżywa niezwykłe przygody. Zyskuje przy okazji edukację na temat życia ptaków, ich zwyczajów.

Gdzież zatem wzmiankowana paralela z utworem współczesnego autora? Po pierwsze – w analogicznym motywie rozdwojenia postaci, po drugie – dochodzi do niego również podczas snu boha-

[104] Ignacy Rzecki z *Lalki* to jedno z najpiękniejszych wcieleń idei końca życia jako swoistego powrotu do początku, do dzieciństwa. „Spośród wszystkich bohaterów *Lalki* – pisze Bachórz – on jeden został wyposażony w dzieciństwo. I to nie tylko w dzieciństwo, które kiedyś było i przeminęło, lecz które w nim trwa. [...] I to dzieciństwo będzie z nim do chwili ostatniej. Gdy gasnącymi oczyma ogarnia swoje życie, dozwoli mu Prus powrócić wspomnieniem do chłopięcego dymnika na Starym Mieście, by pożegnalnie spojrzał na malejący krążek światłości w stronie praskiego brzegu Wisły. J. Bachórz, *Wstęp*, [do:] B. Prus, *Lalka*, S. I, nr 262, t. 1, Wrocław 1991, s. LXV. Motyw połączenia dzieciństwa i starości rozważa G. Leszczyński, [w:] tegoż, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*, Warszawa 2006, s. 238.

[105] Zob. *Jaś-Ptaś. Przyjaciel ptaszków*, z angielskiego według May Crommelin przerobiła J. Szeptycka, wyd. 2, Poznań–Warszawa–Wilno [b.r.]. Katalog Biblioteki Jagiellońskiej podaje 1922 jako prawdopodobny rok wydania, brak informacji na temat pierwodruku. Na analogię między tymi utworami zwróciła moją uwagę Alicja Baluch.

tera. Ekscytujące wyprawy odbywa Jaś wyłącznie śniąc (jak Gucio Urbanowskiej). Napotkana w domu opiekunów wróżka uświadamia mu, że podczas snu może uwolnić z cielesnej powłoki istniejące w nim niewidzialne drugie „ja" (Niewidzialny Jaś). Wygłasza ona wcześniej komentarz na temat dwoistej natury człowieka: widzialnej i niewidzialnej, połączonych jedwabną nicią. Bycie w tej postaci umożliwia dostęp do nieosiągalnych dla Widzialnego Jasia tajemnic przyrody. Z moralizatorsko-dydaktycznej opowieści wypływa więc jasne przesłanie o ułomności zmysłowego poznania i przewadze ducha nad materią.

Opowieść o ośmioletniej Dzidzi odkrywa przed czytelnikiem jeszcze jedno ciekawe podwojenie czy raczej symetrię, także związaną z głównymi protagonistami utworu. Otóż, wplecione w narrację *Wierszyki dla niegrzecznych dzieci*, by przypomnieć tytuł zagadkowej książeczki, mówią o chłopcu (to oczywiście Zyzio – Dziadek Plażowy), który przeżywa czy raczej przeżył przygody i ma kłopoty podobne do tych doświadczanych przez dziewczynkę. Na przykład w wierszu mowa jest o poszukiwaniach zaginionego psa, a Dzidzia szuka ukochanego kota, kiedy zaś ona kładzie się spać, sen staje się automatycznie tematem poetyckiej wypowiedzi. Liryczne fragmenty stanowią rodzaj komentarza do właściwej fabuły, ale nade wszystko eksponują więź, wyjątkową przyjaźń łączącą dziecko z dorosłym o dziecięcej *psyche*.

Z symetrią postaci dorosłego i dziecka spotykamy się również w baśni Tomaszewskiej. Autorka pokrewieństwem duchowym wiąże Teofila z kilkunastoletnim Adasiem. Pięknie wyraża się ono w scenie pierwszego spotkania, kiedy jesteśmy świadkami wzajemnej „lektury" oczu. Dochodzi wówczas do aktu wyjątkowego samorozpoznania dorosłego w dziecku, ten pierwszy powie wówczas: „byłem taki sam w jego wieku, nareszcie spotkałem takiego chłopca!", drugi poczuje ogromne zaufanie i dziwną magnetyczną siłę emanującą z zegarmistrza. Pisarka posłużyła się tutaj – co godne podkreślenia – chwytem percepcji uobecnionej – wygląd obu bohaterów dany jest w takiej postaci, w jakiej odzwierciedla się w ich oczach[106]. Zbliża ich ten sam rodzaj wrażliwości, umiejętność rozmawiania z ludźmi, bycie otwartym na ich potrzeby, poetycka wyobraźnia i fascynacja nauką. Obaj uosabiają naiwność bliską tej, o której pisał kiedyś Fryderyk Schiller, cha-

[106] Taki opis wyglądu zewnętrznego postaci jako odbicia w innym spojrzeniu omawia Anna Sobolewska w swoim studium *Polska proza psychologiczna (1945–1950)*, Wrocław 1979, s. 12.

rakteryzując „człowieka natury"[107]. Ale niedorosły bohater utworu nie jest tylko „zwierciadłem" odbijającym przeszłość Teofila, między nimi zawiązuje się układ działający właściwie w obie strony, układ: nauczyciel–uczeń. Mimo że zegarmistrzowi udało się zachować wiele z zasobów tej dziecięcości, tak adorowanej przez dwudziestowiecznych artystów, chłopiec uczy go albo raczej przypomina o utraconej z wiekiem umiejętności dziwienia się światu, patrzenia nań wciąż z tym odczuciem nowości, niepowtarzalności. Teofil pomaga Adasiowi natomiast poruszać się w gąszczu skomplikowanych i niezrozumiałych problemów dorosłych, pomaga również, jak baśniowy donator, uwolnić Przedrzeźniaczkę od złego czaru. Wchodzi w rolę mentora wyraźnie szukającego następcy, ale przede wszystkim powiernika i przyjaciela. Dorosły i dziecko stają się wobec siebie komplementarni, wzajemnie się dopełniają. Postać zegarmistrza jest przykładem kompromisu pomiędzy postawą klasyka i romantyka.

Szczególnie wielu różnych podwojeń w obrębie fabuły i narracji doświadcza odbiorca *Zosi plecionej*. Począwszy od wątku Świniar równolegle egzystujących na Tym i na Tamtym świecie. Realnie istniejąca wioska ma swój analogon w zaświatach, gdzie miejsce żyjących zajmują duchy zmarłych. Przejście między nimi otwiera mała autorka pamiętnika podczas swoistej katabazy. Po drugiej stronie zastaje wioskę pogrążoną w niemocy, o rozmazanych konturach, zawieszoną jak gdyby w próżni. Zupełnie więc taką, jak jej ziemski odpowiednik. Spotyka dawno nieżyjących członków rodziny spragnionych – niczym duchy Dantego – wiadomości ze świata doczesnego oraz dwoje dzieci, których ostatecznie sprowadzi do rzeczywistości śmiertelników. Także postać Zosi ulega podwojeniu, prawdę mówiąc, nawet potrojeniu. W marzeniach, przybierających *de facto* formę paralelnie prowadzonej fabuły, obmyśla scenariusz drugiego, lepszego życia z nową tożsamością. Zosię Pietrzak zastępuje tu egzotyczna Luiza Dikaprio. Topika rodem z kultury popularnej i zabawa kiczem[108] (adopcja sieroty o złotym sercu przez bogatych i bezdzietnych ludzi, dzielenie się „witaminą dobra" z innymi, odkrycie tajemnicy nowych opiekunów) miesza się tutaj z motywami baśniowymi (np. zakaz otwierania jedy-

[107] Naiwność wiązał z dzieciństwem, jego spontanicznością, szczerością, jak również z życiem na wsi. Zob. F. Schiller, O *poezji naiwnej i sentymentalnej* (*1795–1796*), przeł. I. Krońska, [w:] M.J. Siemek, *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970, s. 257.

[108] Istnienie swoistej topiki w kulturze i literaturze popularnej akcentuje Anna Martuszewska w szkicu *Topika polskiej dwudziestowiecznej literatury popularnej*, [w:] tejże, *„Ta trzecia". Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 119–135.

nych w domu zamkniętych drzwi, miniaturyzujące człowieka jabłka). Dokonuje w fantazjach, według teorii Gastona Bachelarda, rekonstrukcji zburzonego archetypu domu[109]. Te formy fantazji „będące wyrazem poprawienia tożsamości rodu, z którego się pochodzi [...]", wiążą się, zauważa Alicja Baluch, powołując się na koncepcje psychoanalityczne, ze scenariuszem jednego z podstawowych fantazmatów, tzw. romansu rodzinnego[110]. Co znamienne, ten sztuczny świat, stworzony, aby kompensować niedostatki prawdziwego życia, zostaje poddany przez bohaterkę druzgocącej krytyce. Zosia z ulgą, jak się okazuje, wraca do szarzyzny i monotonii, do braku perspektyw na zmianę swojej sytuacji. Najciekawsze jest jednak to, że ta wyimaginowana opowieść staje się niejako podstawą realnych wydarzeń. Protagonistką powieści podczas choroby opiekuje się dobrze sytuowane bezdzietne wujostwo, które oferuje jej bezpieczny dom i rodzinę, nową tożsamość. Ostatecznie i tym razem dziewczynka wybiera własne, nie najszczęśliwsze życie i rodzinę. Domolewski przewrotnie traktuje więc schemat Kopciuszka. Wspomniano wyżej o trzecim wcieleniu bohaterki. Chodzi o ducha małej dziewczynki Cecylii. To jej w zaświatach Zosia użycza własnego głosu, to za jej pośrednictwem rozmawia z duchem szkolnego kolegi Marka. To ona w epilogu całej historii zastępuje wreszcie autorkę pamiętnika w roli przybranej córki wujka i cioci.

Poszukując w tym utworze innych aspektów powtórzeń, dwoistości czy duplikacji, natrafiamy na arsenał wzbudzających lęk rekwizytów, w rodzaju luster, masek, manekinów. Dwa ostatnie zrobiły niesłychaną karierę w rodzimej literaturze minionego wieku, by wskazać chociażby na dramaty Stanisława Wyspiańskiego, twórczość Romana Jaworskiego czy Brunona Schulza. Przywodzą na myśl groteskową, najczęściej mroczną wizję rzeczywistości, sugerują niespójność i ambiwalencję, jakiś pozór, fałsz zewnętrznej formy[111]. Są domeną piśmiennictwa dla dorosłych, lecz sięga po nie od czasu do czasu i literatura „środka"[112], jak określa twórczość przeznaczoną dla nastolatków literaturoznawca Alicja Baluch. Wykorzystywane głównie z powodu

[109] Zob. G. Bachelard, dz. cyt., s. 386–390.

[110] Cyt. za: A. Baluch, *Czyta, nie czyta...*, dz. cyt., s. 31.

[111] Maska i manekin mają wiele symbolicznych znaczeń. Zob. J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 247–248. Zob. również J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, s. 144; W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki" 1989, z. 1.

[112] Literatura „środka", ponieważ – jak twierdzi badaczka – sytuuje się „pomiędzy dzieciństwem i dojrzałością". Por. A. Baluch, *Od ludus do agora...*, dz. cyt., s. 13.

swojej aury niesamowitości i dziwności, należą do repertuaru chwytów *horror story* i *weird Tales*. Przypomnijmy popularne wśród młodych czytelników powieści Jonathana Carrolla (np. *Kraina Chichów*), w których niepokojącą scenografię niejednokrotnie tworzą maski, manekiny, kukły. Natomiast motyw lustra – przywoływany przy okazji *Szachownicy przed lustrem* Bontempellego – posiada, o czym nie trzeba nikogo przekonywać, rozległe koneksje w fantastyce i baśniach dla dzieci. W tym konkretnym przypadku obok wielu innych możliwych odczytań symbolizuje podwójność świata żywych i umarłych. Tamten Świat u Domolewskiego jest do pewnego stopnia odbiciem Tego Świata. Warto wspomnieć, iż w kulturach dawnych wierzono w mediacyjne właściwości lustra. Miało otwierać drogę wiodącą w zaświaty, w praktykach szamańskich służyło do „podglądania" Krainy Umarłych[113]. Drugie rozumienie prowadzi na powrót ku psychoanalitycznej koncepcji „człowieka wewnętrznego" i lustrze jako jego medium. Wzrok dziewczynki obdarzonej przedwczesną dojrzałością pełni w powieści funkcję *sui generis* zwierciadła i odbija drugie „ja" dorosłych. Zwierciadło patronuje również sztuce, jaką uprawia Zosia. Towarzyszy jej niczym to Stendhalowskie, kiedy studiuje twarze, miejsca, zachowanie i reakcje mieszkańców[114].

Ten krótki rekonesans nie uwzględnił wielu innych zauważalnych sygnałów omawianej prawidłowości. Kończąc ten wątek, zwróćmy uwagę na jeszcze jeden ciekawy rodzaj zdwojenia, dotychczas pominięty, a który naturalnie wcale nie musi wiązać się z realnomagicznymi walorami badanych utworów. Daje się tutaj zauważyć istnienie pewnych „nadwypowiedzi" w charakterze metatekstów. Przypomina się przy tej okazji ostentacyjnie wręcz metatekstowy wymiar powieści *Cyryl, gdzie jesteś?* Woroszylskiego, co implikował wątek autotematyczny oraz intertekstualna koncepcja utworu. W interesujących nas utworach wypowiedzi „drugiego stopnia", wedle terminologii Janusza Sławińskiego[115], spełniają odmienne zadania. Pojawiają się w prologu i epilogu *Plaży tajemnic* na prawach komentarza tudzież odautorskiego *postscriptum*, wplecione ponadto w wiersze przybierają formę lirycz-

[113] Zob. P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998, s. 287.

[114] Por. definicje lustra ze słowników W. Kopalińskiego: *Słownika symboli*, wyd. 4, Warszawa 1990, s. 206–209; *Słownika mitów i tradycji kultury*, wyd. VII poprawione, Warszawa 2001, s. 1344–1345. Zob. też P. Kowalski, dz. cyt., s. 286–291.

[115] Zob. hasło *Metatekst*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich...*, dz. cyt., s. 304–305.

nych dopowiedzeń. W baśni Tomaszewskiej wygląda to podobnie. Usytuowane w ramie okalającej utwór zawierają autorskie *intermezzo*, wynoszące opowieść do rangi przypowieści, z drugiej natomiast dyskretnie polemizują ze schematyzmem w baśniach. Wyjątkowym metatekstem staje się w powieści Domolewskiego kronika wioski, początkowo tylko obrazkowa, potem w formie komiksu.

Punktem wyjścia poprzedniego fragmentu rozważań było śledzenie działania konwencji realistycznej na poziomie narracji, fabuły i języka. Akcentowano wówczas zabiegi autorów, aby uczynić wydarzenia prawdopodobnymi, aby wykreowaną rzeczywistość można było „przymierzyć" do fizycznej. Ten realizm mimo wszystko – ze względu na dziecięcego odbiorcę – ma niewiele wspólnego z realizmem jako kategorią historycznoliteracką. Dodajmy na marginesie omawianego wątku, iż narratorzy starają się wszakże niejako zachować resztki realistycznego *emploi*. Potwierdzają to dodatkowo znaczące gesty rodem ze szkoły Prusa i Orzeszkowej, na przykład: posługują się uważnym wzrokiem realisty (bardziej krytycznym niż bezstronnym), dostrzegają konkret na przemian z obserwacją dalszej perspektywy, wybierają okno jako punkt obserwacji świata zewnętrznego, także odwrotnie (wzmiankował o tym *passus* na temat *Balu u zegarmistrza Teofila*), chętnie zaglądają do okien, by zobaczyć, co dzieje się we wnętrzach[116]. Ten ulubiony punkt patrzenia XIX-wiecznych realistów i powiązana z nim seria „szklanych" motywów (szyba, witryna, lustro itp.) stwarzają nadspodziewanie interesującą płaszczyznę także do interpretacji magicznej odmiany reprezentowanego przez nich nurtu.

Dokonane powyżej obserwacje obciąża grzech świadomej powierzchowności oraz niekompletności. Przybrały, zgodnie zresztą z intencją autorki, bardziej formę rekonesansu aniżeli wnikliwych analiz. Miały wskazać hipotetyczne przejawy, miejsca występowania, ewentualnie konfiguracje, jakie może tworzyć tak widziany realizm magiczny o dziecięcej kwalifikacji. Skąpą ilość oraz właśnie taką selekcję materiału egzemplifikacyjnego dyktowało początkowe założenie, iż celem ostatecznym nie jest wyczerpujące studium realizmu magicznego w rodzimej twórczości dla dzieci, lecz wyznaczenie pewnych punktów orientacyjnych, ułatwiających jego identyfikację. Rekonstruowane

[116] Wielu badaczy podkreśla wielką wagę, jaką przywiązywali realiści do okien, uzasadniając opisy w swoich utworach. Por. np. T. Budrewicz, *Przedmiotowość – scjentyzm – styl (konteksty stylu Konopnickiej, Orzeszkowej i Prusa)*, [w:] *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1990. P. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 1, s. 221–222.

zjawisko okazuje się wielopostaciowe, o wielkiej złożoności konceptualnej, a nade wszystko względne. Nie stykamy się z monolitem, lecz, na co wskazuje już sama nazwa, z emanacją wpływów różnych stylistyk i konwencji. O licznych przenikających się znaczeniach. Pomimo tych wszystkich zastrzeżeń głównym celem autorki będzie pokazanie „umagicznionego" realizmu – wciąż niejasno brzmiącego dla pajdologa terminu – jako kategorii możliwej do opisania i wyodrębnienia. W kolejnym fragmencie rozdziału podsumowane zostaną dotychczasowe wywody, pojawi się następnie propozycja (raczej supozycja) zestawienia wyznaczników, które mogłyby uchodzić za cechy realizmu magicznego w prozie dziecięco-młodzieżowej. Uzupełnią je konieczne zestawienia z baśnią oraz fantastyką dla niedorosłych czytelników.

Wyznaczniki realizmu magicznego

Zanim pojawi się zapowiadana rekapitulacja dotychczasowych ustaleń, jeszcze kilka niezbędnych uwag. Wyodrębnione właściwości zajmują szczególny międzyobszar, mianowicie przestrzeń dzielącą realizm i fantastykę. Sytuują się wobec tego w miejscu od dawna obranym przez twórców prozy adresowanej do dzieci. Ale już przecież pierwsza literatura dziecka, ta nieoficjalna, ludowa, karmiła małego słuchacza, potem czytelnika, pozorem prawdy i cudownymi zmyśleniami. W ciągu wieków zmieniały się głównie proporcje: raz na korzyść cudowności, raz na korzyść prawdy. Decydowali o nich oczywiście dorośli, głusi na potrzeby i oczekiwania samych zainteresowanych. A oni zawsze instynktownie sięgali po baśnie, w których możliwe otwierało niejako drogę niemożliwemu albo realne biegło wzdłuż fantastycznego. Dopiero stulecie Ellen Key, Janusza Korczaka, Jeana Piageta, Brunona Bettelheima przyznało ostatecznie prawo dzieciom do wyboru fikcyjnych światów, często ulokowanych w Nibylandiach bądź poznańskich Jeżycach. Prawo do utworów, których znakiem rozpoznawczym stało się łączenie konwencji realistycznej (słabo spokrewnionej z tą wykształconą w XIX wieku) z fantazją, grą wyobraźni i innymi synonimami konwencji fantastycznej.

W trakcie prowadzonych eksploracji wyodrębnione właściwości określano mianem tendencja – co wydaje się w zasadzie słuszne. Idąc śladem teoretycznych sugestii Grzegorza Gazdy, można doprecyzować ją przymiotnikiem „estetyczna"[117]. To zdecydowanie bardziej

[117] Zob. G. Gazda, dz. cyt., s. 544.

skłonności, pojedyncze impulsy, inklinacje, występujące w rozproszeniu, w mniejszym lub większym nasileniu. Działają w obrębie warstwy morfologicznej, stylistyczno-językowej czy wreszcie semantycznej utworów. Zsumujmy jednak wcześniej wyniki przeprowadzonych eksplikacji, które zdają się formować w listę konkretnych cech:

1. O konstrukcji świata przedstawionego w utworach decyduje konwencja realistyczna, wyzwolona wszakże spod wpływu uproszczonego mimetyzmu. Autor naśladuje ten zewnętrzny, pozatekstowy. Stosuje konkretyzację czasu i przestrzeni, aby stworzyć iluzję realności. Zachowuje wierność wobec życiowego prawdopodobieństwa. Rzeczywistość realna jest także płaszczyzną wszystkich „cudów i dziwów", „punktem wyjścia i dojścia" fabuły[118];

2. Plan realistyczny z wątkami fantastycznymi tworzy spójną i jednolitą całość, równoprawne są wydarzenia prawdopodobne i nieprawdopodobne, realizm koegzystuje z magią, niezwykłość ze zwyczajnością, zachowując przy tym swoją tożsamość;

3. Nie ma obecnego w fantastyce powrotu do rzeczywistości realnej. Magii nie neutralizuje przebudzenie ze snu, zapalenie lampy, wejście dorosłego albo innego rodzaju stop-klatka, zatrzymująca grę wyobraźni;

4. Elementy fantastyki baśniowej, fantastyki grozy, motywy parapsychologiczne budzą zaskoczenie (zatem *suspens* typowy dla fantastyki), ale zostają uznane za rzecz normalną, oczywistą. Nie demontują ustalonego porządku;

5. Dziecięcemu czytelnikowi często trudno znaleźć jakieś racjonalne uzasadnienia dla motywów i wątków fantastycznych, a utwór nie ma typowego baśniowego kształtu gatunkowego, który by je tłumaczył. Zyskują ponadto swoistą obiektywizację i wiarygodność: świadkiem czarów bywają sceptycznie nastawieni dorośli, pojawiają się namacalne, fizyczne dowody ich działania;

6. Cudowność wyraża się w formach typowych dla twórczości dla dzieci i nastolatków (magiczne przedmioty, fantastyczne czy nadprzyrodzone istoty, motywy baśniowe etc.), jak również poprzez aurę tajemnicy wokół postaci, przedmiotu, miejsca;

7. Narrator oraz narracja pozostaje w służbie wspomnianej konwencji. Opowiadający momentami wciela się w dociekliwego i obiektywnego dokumentarzystę (demonstruje znajomość mapy i kalendarza). Gorliwie opisuje miejsca, postacie, nierzadko detale

[118] Por. M. Szewczyk, *Realizm magiczny...*, dz. cyt., s. 48.

(często banalne drobiazgi). Zwraca uwagę na „niepotrzebne szczegóły". Momentami natomiast staje się tajemniczy, zawiesza głos, urywa w pół słowa. Chętnie przyjmuje poetycką perspektywę. Narracja nastawiona na wywołanie nastroju niezwykłości emanuje więc enigmatycznością;

8. Pojawiają się opisy zwyczajnych, prozaicznych rzeczy, które są niezwykle dokładnie oglądane i pokazywane, jakby były magiczne (w utworze Tomaszewskiej stykamy się wręcz z poetycką epifanią natury przedmiotu). Wiąże się z tym skłonność do swoistej poetyzacji codzienności;

9. Napotykamy charakterystyczne zabiegi stylistyczne: odwołanie się do obrazowania poetyckiego i onirycznego (np. operowanie metaforą, porównaniem, nagromadzenie magicznych epitetów, animizacje i personifikacje przedmiotów, „magia słowa", mglistość i zacieranie konturów obrazów itp.);

10. Obecność zdwojeń w formie powtórzeń, dwoistości, symetrii postaci czy wątków. Ich dodatkowym akcentem są wymowne rekwizyty o bogatej symbolice, w rodzaju lustra, szyby, okna, w których zaznacza się ponadto znak podwójnej natury wykreowanego świata;

11. Obok snu, marzeń sennych (symbolizujących również podwójny wymiar tej samej rzeczywistości), autor wprowadza motyw tajemnicy. Funkcjonuje na poziomie fabuły w roli konwencjonalnego elementu intrygi powieściowej i zostaje rozwiązana w finale utworu, zgodnie z dziecięcym poszerzonym „horyzontem oczekiwań". Równocześnie istnieje inny aspekt sekretu, ulokowany w głębszych warstwach utworu, dotyczy zjawisk metafizycznych, poza zasięgiem empirycznego i zmysłowego poznania. W tych tekstach prawie wszystko nosi znamię tajemnicy;

12. Utwory proponują szczególnego rodzaju przygodę, zaprojektowaną z myślą o pełno- i niepełnoletnim adresacie. Nastoletni odbiorca posiada pewną edukację literacką (etap „samodzielnej lektury"[119]), oprócz kompozycyjnych determinant uzależnionych gatunkiem natrafi na zabawę konwencjami, odniesienia intertekstualne, metawypowiedzi. Musi na własną rękę szukać odpowiedzi dotyczących warstwy semantycznej (choćby co do rozumienia nadprzyrodzonych wypadków). Zachęca się go też, aby zszedł głębiej pod warstwę fabuły. Stąd te utwo-

[119] Korzystam z terminu Alicji Baluch, która wyodrębniła trzy modele w kontaktach dziecka z książką („od pięciu do dwunastu"). Model „samodzielnej lektury" poprzedzają dwa wcześniejsze: „już czytam" i „poczytaj mi mamo". Zob. A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony...*, dz. cyt., s. 53–54.

ry, będąc niejako *in crudo*, w formie „niedokończonej", skłaniają do bardziej aktywnej lektury (zgodnie z koncepcją Cieślikowskiego).

Wymienionym tu właściwościom nie przypisujmy natychmiast bycia konstytutywnymi wyznacznikami tendencji realnomagicznej. Naiwnością byłoby zresztą tak sądzić. Niektóre należą przecież do stałych elementów krajobrazu piśmiennictwa „osobnego" i dawno utraciły walor nowości czy wyjątkowości. W dużym nasileniu występują we współczesnych utworach dla dzieci, zarówno tych w poetyce mimetyczno-realistycznej, jak i tych z pogranicza fantastyki i realizmu. Nawiasem mówiąc, niemal zawsze w jakimś stopniu „podszytych baśnią". Niemniej spośród wyodrębnionych rozwiązań i chwytów artystycznych wyłania się pewien zespół instrumentów, któremu w świetle dotychczasowych eksplikacji można przypisać status wyróżników estetyki realizmu magicznego w literaturze dziecka. Trzeba jednakże wcześniej zastrzec, iż nie aspirują one do miana arbitralnych i niepodważalnych zasad. Oprócz tego, powtórzmy po raz kolejny, chodzi między innymi o pewne wątki tematyczne, czynniki kompozycyjno-stylistyczne, działające pojedynczo ewentualnie w większych skupieniach. Trzecia ważna uwaga – proponowana kolejność nie oznacza bynajmniej jakiekolwiek hierarchii ważności. Na owe instrumenty składają się zatem:

1. Technika kreowania jednolitej oraz homologicznej realistyczno-magicznej rzeczywistości w utworze, z zachowaniem *status quo* obydwu płaszczyzn;

2. Poszukiwanie magii i cudowności w zwyczajnym otoczeniu;

3. Wprowadzenie motywów fantastycznych o trudnej do ustalenia kwalifikacji. Stykają się z nimi nie tylko dziecięce postacie czy „wtajemniczeni we wszystko" dorośli, doświadczają ich także ci pozbawieni „czucia i wiary";

4. Wszystkie nadnaturalności w utworze zaskakują, szybko jednak zdobywają akceptację dorosłych i dziecięcych bohaterów. Zostają ponadto starannie uprawdopodobnione;

5. Charakterystyczna stylistyka opisów, zwłaszcza codziennych zdarzeń czy pozornie nieciekawych rzeczy (bardzo poetycka, z akcentem na tajemniczość i niezwykłość, z wiernie odtworzonym konkretem).

Podane wyznaczniki – powinnam raczej powiedzieć: sugerowane sygnały referowanej tutaj koncepcji umagicznionego realizmu – nazbyt szkicowo traktują zjawisko. Ale widać wiele okoliczności łagodzących

(często banalne drobiazgi). Zwraca uwagę na „niepotrzebne szczegóły". Momentami natomiast staje się tajemniczy, zawiesza głos, urywa w pół słowa. Chętnie przyjmuje poetycką perspektywę. Narracja nastawiona na wywołanie nastroju niezwykłości emanuje więc enigmatycznością;

8. Pojawiają się opisy zwyczajnych, prozaicznych rzeczy, które są niezwykle dokładnie oglądane i pokazywane, jakby były magiczne (w utworze Tomaszewskiej stykamy się wręcz z poetycką epifanią natury przedmiotu). Wiąże się z tym skłonność do swoistej poetyzacji codzienności;

9. Napotykamy charakterystyczne zabiegi stylistyczne: odwołanie się do obrazowania poetyckiego i onirycznego (np. operowanie metaforą, porównaniem, nagromadzenie magicznych epitetów, animizacje i personifikacje przedmiotów, „magia słowa", mglistość i zacieranie konturów obrazów itp.);

10. Obecność zdwojeń w formie powtórzeń, dwoistości, symetrii postaci czy wątków. Ich dodatkowym akcentem są wymowne rekwizyty o bogatej symbolice, w rodzaju lustra, szyby, okna, w których zaznacza się ponadto znak podwójnej natury wykreowanego świata;

11. Obok snu, marzeń sennych (symbolizujących również podwójny wymiar tej samej rzeczywistości), autor wprowadza motyw tajemnicy. Funkcjonuje na poziomie fabuły w roli konwencjonalnego elementu intrygi powieściowej i zostaje rozwiązana w finale utworu, zgodnie z dziecięcym poszerzonym „horyzontem oczekiwań". Równocześnie istnieje inny aspekt sekretu, ulokowany w głębszych warstwach utworu, dotyczy zjawisk metafizycznych, poza zasięgiem empirycznego i zmysłowego poznania. W tych tekstach prawie wszystko nosi znamię tajemnicy;

12. Utwory proponują szczególnego rodzaju przygodę, zaprojektowaną z myślą o pełno- i niepełnoletnim adresacie. Nastoletni odbiorca posiada pewną edukację literacką (etap „samodzielnej lektury"[119]), oprócz kompozycyjnych determinant uzależnionych gatunkiem natrafi na zabawę konwencjami, odniesienia intertekstualne, metawypowiedzi. Musi na własną rękę szukać odpowiedzi dotyczących warstwy semantycznej (choćby co do rozumienia nadprzyrodzonych wypadków). Zachęca się go też, aby zszedł głębiej pod warstwę fabuły. Stąd te utwo-

[119] Korzystam z terminu Alicji Baluch, która wyodrębniła trzy modele w kontaktach dziecka z książką („od pięciu do dwunastu"). Model „samodzielnej lektury" poprzedzają dwa wcześniejsze: „już czytam" i „poczytaj mi mamo". Zob. A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony...*, dz. cyt., s. 53–54.

ry, będąc niejako *in crudo*, w formie „niedokończonej", skłaniają do bardziej aktywnej lektury (zgodnie z koncepcją Cieślikowskiego).

Wymienionym tu właściwościom nie przypisujmy natychmiast bycia konstytutywnymi wyznacznikami tendencji realnomagicznej. Naiwnością byłoby zresztą tak sądzić. Niektóre należą przecież do stałych elementów krajobrazu piśmiennictwa „osobnego" i dawno utraciły walor nowości czy wyjątkowości. W dużym nasileniu występują we współczesnych utworach dla dzieci, zarówno tych w poetyce mimetyczno-realistycznej, jak i tych z pogranicza fantastyki i realizmu. Nawiasem mówiąc, niemal zawsze w jakimś stopniu „podszytych baśnią". Niemniej spośród wyodrębnionych rozwiązań i chwytów artystycznych wyłania się pewien zespół instrumentów, któremu w świetle dotychczasowych eksplikacji można przypisać status wyróżników estetyki realizmu magicznego w literaturze dziecka. Trzeba jednakże wcześniej zastrzec, iż nie aspirują one do miana arbitralnych i niepodważalnych zasad. Oprócz tego, powtórzmy po raz kolejny, chodzi między innymi o pewne wątki tematyczne, czynniki kompozycyjno-stylistyczne, działające pojedynczo ewentualnie w większych skupieniach. Trzecia ważna uwaga – proponowana kolejność nie oznacza bynajmniej jakiekolwiek hierarchii ważności. Na owe instrumenty składają się zatem:

1. Technika kreowania jednolitej oraz homologicznej realistyczno-magicznej rzeczywistości w utworze, z zachowaniem *status quo* obydwu płaszczyzn;

2. Poszukiwanie magii i cudowności w zwyczajnym otoczeniu;

3. Wprowadzenie motywów fantastycznych o trudnej do ustalenia kwalifikacji. Stykają się z nimi nie tylko dziecięce postacie czy „wtajemniczeni we wszystko" dorośli, doświadczają ich także ci pozbawieni „czucia i wiary";

4. Wszystkie nadnaturalności w utworze zaskakują, szybko jednak zdobywają akceptację dorosłych i dziecięcych bohaterów. Zostają ponadto starannie uprawdopodobnione;

5. Charakterystyczna stylistyka opisów, zwłaszcza codziennych zdarzeń czy pozornie nieciekawych rzeczy (bardzo poetycka, z akcentem na tajemniczość i niezwykłość, z wiernie odtworzonym konkretem).

Podane wyznaczniki – powinnam raczej powiedzieć: sugerowane sygnały referowanej tutaj koncepcji umagicznionego realizmu – nazbyt szkicowo traktują zjawisko. Ale widać wiele okoliczności łagodzących

dla uproszczeń i braku precyzji. Wypominana mu wielokierunkowość zależności nie istnieje w skonsolidowanej formie, funkcjonuje w rozproszeniu, głównie tam, gdzie dochodzi do synkretyzmu gatunkowo-estetycznego. Oprócz tego w literaturze „spod dziecięcej muzy" – ponownie skorzystajmy z określenia Jana Zygmunta Jakubowskiego – nie uformowała się poetyka realistycznomagiczna tudzież kierunek artystyczny o tym charakterze, podobnie zresztą jak w przypadku rodzimej prozy dla dorosłych. Nazbyt przesadne jest również mówienie o tendencji realnomagicznej, gdyż idzie bardziej o sporadyczne impulsy niż grupę razem występujących chwytów. Owa nieunikniona skądinąd szkicowość uwzględniła wszakże ważniejsze i czytelne, w moim odczuciu, przejawy tej skłonności. Chociaż proponowane ujęcie nadaje magicznemu realizmowi szerokie ramy, to jednocześnie wytycza pewne stabilne punkty zaczepienia do dalszych poszukiwań. Dodajmy jeszcze, że wyraźnie koresponduje z właściwościami, jakie podają w swych definicjach badacze „dorosłych" wersji kierunku.

Wypada w tym miejscu wytłumaczyć się, dlaczego omawiane zjawiska zostały opatrzone w tytule rozprawy terminem funkcjonującym pierwotnie w sztuce, wywołującym tak wiele kontrowersji i niejasności. Dlaczego spośród innych krążących wśród teoretyków alternatywnych propozycji właśnie realizm magiczny mógłby najtrafniej je ujmować? I zarazem służyć w badaniach nad literaturą dla niedorosłych. Należałoby jednak jedną rzecz zaznaczyć. Rodzimi badacze dawno zwrócili uwagę na istnienie estetycznych jakości, genetycznie związanych bardziej z realizmem niż fantastyką, którym nadali miano realizmu magicznego. Wzmiankuje o nim Leszek Żuliński, wypowiadając się na temat „publicystycznych", jak konstatował, *Bajek – nie tylko o smoku* Ireneusza Iredyńskiego[120]. Nazwą tą posługuje się Alicja Baluch, pisząc o niektórych wątkach realnomagicznych we współczesnej prozie dla nastolatków[121]. Operują nią także autorzy najnowszego *Słownika literatury dziecięcej i młodzieżowej*, powstałego pod redakcją Barbary Tylickiej i Grzegorza Leszczyńskiego, łącznie ze wspomnianą wcześniej badaczką. Odnajdują oni wpływy realizmu magicznego w twórczości m.in. Marty Tomaszewskiej, Agnieszki Osieckiej, Doroty Terakowskiej. We wszystkich wypowiedziach wyczuwa się jednak pewne niezdecydowanie, niepewność, czym jest, a raczej czym po-

[120] Zob. L. Żuliński, *Między baśnią a rzeczywistością*, [w:] tegoż, *Krytyk w składzie z porcelaną*, Warszawa 1990, s. 73.

[121] Por. A. Baluch, *Od ludus do agora...*, dz. cyt.

winno być rzeczone zjawisko. Te ambiwalentne odczucia wyrażają się w zamiennie stosowanych określeniach: realizm poetycki lub realizm baśniowy. Literaturoznawcy podkreślają realizm konwencji i zarazem ucieczkę przed ortodoksyjnym mimetyzmem. Terminem realizm baśniowy kwalifikowała Krystyna Kuliczkowska prozę Szelburg-Zarembiny. Dostrzegła swoistą, by tak powiedzieć, „filozofię scalania sprzeczności" w utworach znakomitej pisarki, a więc łączenie fantastyki z reportażem, mistyki z tematyką społeczną, dydaktyzmu z symboliczną wizją. To tylko kilka zaskakujących zestawień, które zmieściła Kuliczkowska w tej formule[122]. Wiele wskazuje, iż to międzywojenna twórczość baśniowo-fantastyczna autorki *Królestwa bajki* wniosła cenny wkład w powstanie współczesnego realizmu magicznego w literaturze dla dzieci. Do kwestii tej powrócę w kolejnym rozdziale.

Znawcy literatury czwartej posiłkują się tym wciąż modnym, choć nieco przebrzmiałym pojęciem i wypełniają bardzo różną treścią, w ślad za europejskimi i latynoskimi teoretykami, o czym wspomina wybitny badacz realizmu Henryk Markiewicz[123]. Mają na myśli między innymi: poetyckie ujmowanie codzienności, opisy zwyczajnych przedmiotów i zjawisk ewokujące cudowność, szukanie racjonalnych uzasadnień magicznych działań, bogatą i kunsztowną stylistykę, a przy tym troskę o zachowanie wierności realiom. Pojęcie okazuje się ponadto pomocne, kiedy utwór zaskakuje fantastycznym motywem, bezkolizyjnie wchłoniętym przez rzeczywistość realną (uzwyczajniony cud), a odbiorca nie dysponuje dla niego jakąś określoną motywacją (np. baśniową czy fantastycznonaukową). I właściwie nie mylą się. Wymienione cechy dadzą się sprowadzić do wspólnego mianownika, czyli do realizmu magicznego w proponowanym kształcie. Ze względu na swoją znaczeniową pojemność zdoła bowiem pogodzić magię i cudowność w aspekcie poetyckim, baśniowym, fantastycznym oraz metafizycznym z regułami realizmu. Jawi się zatem jako kategoria wielopostaciowa, efekt osobliwego kompromisu magii i rzeczywistości.

Ta pojemność czy raczej „workowatość" terminu, w którym nie widać przysłowiowego dna, ma też liczne wady. Rozmywa tożsamość składających się nań mechanizmów, powoduje, że – przypomnijmy stwierdzenie otwierające jeden z podrozdziałów – „każdy znajdzie

[122] Zob. K. Kuliczkowska, W *kręgu realizmu baśniowego – Ewa Szelburg-Zarembina*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 663–687.

[123] Zob. H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995, s. 328–331.

w nim to, czego szuka". Worek może okazać się pusty, a pod modną nazwą kryć się mogą doskonale znane pajdologom krzyżówki realizmu z baśnią czy fantastyką. Nieporozumienia potęguje obciążenie konotacjami z latynoamerykańskim nurtem i licznymi europejskimi wersjami estetyki. Trudno jednakże ignorować istnienie w prozie dzieci i nastolatków pewnych właściwości podobnych do tych uznawanych w kręgach teoretyków za reprezentatywne dla „dorosłej" odmiany tendencji realistycznomagicznej. Sugestii, że jest tylko pustym fantomem, przeczy przeprowadzona obserwacja choćby tych kilku utworów. Dodatkowy argument podsuwa logika działania literatury „osobnej", będącej mniej lub bardziej odbiciem „dorosłej siostrzycy" (to określenie zawdzięczam Józefowi Z. Białkowi[124]). Twórczość dla niedorosłych oczywiście musi unikać wiernej reprodukcji wzoru, weryfikując i dopasowując je do lekturowych potrzeb młodego czytelnika. Prezentowana tutaj koncepcja realizmu magicznego znajduje uzasadnienie w opisie miejsc niejednoznacznych, gdzie krzyżują się drogi trzech konwencji: realizmu, nowoczesnej fantastyki oraz baśni literackiej.

Świadoma wszystkich niedoskonałości tudzież pułapek, jakie spotykają teoretyków zbliżających się do pojęcia, proponuję używać go wobec wyodrębnionych właściwości. Powracając natomiast do pytania, dlaczego realizm magiczny, spróbuję udzielić odpowiedzi. Po pierwsze – zadecydowała wzmiankowana pojemność i elastyczność tego pojęcia. Mieści w sobie akcenty realizmu poetyckiego czy baśniowego. Te ostatnie ograniczają się wszak tylko do wybranych sfer utworu, a oprócz tego ich zdefiniowanie wydaje się znacznie bardziej problematyczne. Realizm magiczny przy wszystkich swoich mankamentach jawi się jako określenie najmniej kontrowersyjne oraz najbardziej adekwatne wobec omawianych zjawisk. Drugi istotny powód – samo połączenie wyrazów, dla wielu dorosłych o oksymoronicznym wydźwięku, przywodzi instynktownie na myśl dziecięcy sposób widzenia świata. Ogniskują się w tej nazwie jak gdyby podstawowe walory dziecięcości, którym w rozprawie poświęcono wiele uwagi. Albowiem mały człowiek ucieleśnia niepowtarzalny ideał realnomagicznej symbiozy. Upraszczając nieco, można powiedzieć, że równocześnie „trzyma się ziemi" i bywa *homo magicus*. Godzi racjonalizm z irracjonalizmem, logikę potoczną z logiką marzenia. Istnieje więc oczywista korelacja pomiędzy sensem terminu a antro-

[124] J.Z. Białek, *Elementy nowatorskie we współczesnej prozie dla dzieci i młodzieży*, [w:] tegoż, *Przymierze z dzieckiem. Studia i szkice o literaturze dla dzieci*, Kraków 1994, s. 244.

pologią dziecka. Tę pajdialną orientację nazwy oraz charakter zjawisk wyczuwają znawcy południowoamerykańskiej i zachodnioeuropejskich odmian estetyki realnomagicznej, czemu dają wyraz w swoich opiniach.

Fantastyka baśniowa czy realizm magiczny

Badaczy literatury dziecięcej nurtuje na pewno pytanie, czy aby nie mamy tutaj do czynienia po prostu z odmianą fantastyki albo nawet współczesną baśnią literacką. Nie są w tym odosobnieni. Wszyscy teoretycy „dorosłej" odmiany tendencji zmagają się z tym problemem. Najbardziej dyskusyjna jest kwestia granic pomiędzy zjawiskami, które – jak już wielokrotnie wspominano – wzajemnie się przenikają. Spiętrzenie kłopotów potęguje relatywizm i niejednoznaczność pojęciowa, zwłaszcza fantastyki i realizmu magicznego. Wszystkie proponowane rozstrzygnięcia wspierają się w gruncie rzeczy na wątłych podstawach. Jeszcze bardziej utrudnione zadanie mają literaturoznawcy zajmujący się twórczością dla niedorosłych ze względu na inność widzenia odbiorcy, inny sposób weryfikowania tego co jest realne, możliwe oraz tego co fantastyczne i niemożliwe[125]. Jedno nie ulega kwestii, jeśli w stosunku do literatury dziecka podejmować próby podobnych rozwiązań, należy liczyć się z równie połowicznym sukcesem. Wcześniej jednak zacytuję pewną konstatację badacza latynoskiego *realismo mágico*:

> Świat literatury cudownej (baśni) cechuje się zupełnym oderwaniem od rzeczywistości, cudowność jest czymś nieustannie obecnym, wręcz mechanicznym, rzeczywistość przedstawiona nie ma nic wspólnego z realiami świata czytelnika – baśnie zawsze dzieją się „gdzieś daleko" i „kiedyś". Świat realizmu magicznego przeciwnie: choć zdarzają się w nim cudowne rzeczy, to operuje konkretnymi realiami i wyraźnie dotyczy konkretnej rzeczywistości[126].

Gdyby zastosować kryterium proponowane tutaj przez Tomasza Pindela do utworów dziecięco-młodzieżowych, trafilibyśmy rychło w przysłowiową ślepą uliczkę. Pokazuje różnicę między utworami realnomagicznymi a klasycznymi baśniami magicznymi czy folklorystycznymi o wyraźnie zaznaczonych konturach gatunkowych. Natomiast – jak doskonale wiemy – krajobraz fantastyki niedorosłych

[125] Por. J. Papuzińska, *Zatopione Królestwo...*, dz. cyt., s. 20–30.

[126] T. Pindel, dz. cyt., s. 309.

wypełniają różne odmiany baśni literackich, które dzieją się w konkretnej czasoprzestrzeni, wzbogacone nierzadko o sygnały czasu historycznego. Zwracano na to uwagę niejednokrotnie także w tej rozprawie. Diagnoza, uzasadniona w przypadku prozy dla dorosłych reprezentującej nurt realizmu magicznego, kompletnie zawodzi w przypadku utworów dla dzieci. Uzmysławia przy okazji jedną z zasadniczych rozbieżności pomiędzy „dziecięcymi" a „dorosłymi" formułami tendencji. Dla literatury ogólnej to tylko jeszcze jeden z wielu nurtów, estetyk czy odmian realizmu, podczas gdy dla twórczości adresowanej do młodych swoistą normą są cudowności w konkretnie nakreślonej rzeczywistości. Osobliwość realnomagicznych zabiegów polega przede wszystkim na tym, że funkcjonują na obszarze nieustannych spotkań konwencji realistycznej z fantastyczną, mało tego, na obszarze niesłychanie „baśniogennym". Szeroko rozumiana baśń stanowi, sięgając po frazeologię Brunona Bettelheima, podstawowe „zasoby wewnętrzne" piśmiennictwa z tym adresem. Nawet jeśli tekst nie zdradza żadnych podobieństw formalnych ani znaczeniowych, w mniejszym lub większym stopniu nasycony został baśniową filozofią. Często do rąk dziecka trafiają utwory trafnie obdarzone przez Joannę Papuzińską mianem „baśni ukrytych". Toteż realizm magiczny pośredniczy w procesie wnikania oraz instalowania pierwiastków baśniowych. Istnieje tutaj ścisła zależność – badana tendencja nie tworzy autonomicznych realnomagicznych światów w rodzaju Macondo. Współtworzy, co może zabrzmieć nieco banalnie, cudowny świat baśni. Te uwagi potwierdzają po raz kolejny wyjątkową nieuchwytność zjawiska.

Stosowniejsze w tym kontekście rozpoznanie przeprowadził krytyk Leszek Żuliński. Warto przytoczyć dłuższy fragment tej opinii jako swego rodzaju kontrapunkt wobec wyżej cytowanej:

> miedzy baśnią a rzeczywistością istnieje pasmo komplementarnych uzależnień. Tak silnych, że mogących spleść się w jednym utworze literackim. [...] klasyczna baśń działa w nieokreślonym czasie i przestrzeni, „dawno, dawno temu" i „za siedmioma górami". Była doskonale ahistoryczna. Mariaż baśni z realizmem jest ucieczką od tak rozumianej wolności, jest ucieczką do historii i w ogóle wszelkiej określoności. Magiczne prawa i reguły pozostają obecne, ale zaczynają wykraczać poza obszar mitu i służyć wyrażaniu sądów o rzeczywistości. Nie mistyfikują jej. I to jest istotne novum na terenie literatury dla dzieci, bo przecież literatura dla dorosłych zjawisko to już przyswoiła, by przywołać nurt realizmu magicznego lub powieści Michała Bułhakowa[127].

[127] Cyt. za: V. Wróblewska, dz. cyt. , s. 231.

Trudno o lepszą identyfikację. Wątki realizmu magicznego zawsze wynikają z zastanej, w pełni określonej rzeczywistości. I tę rzeczywistość niejako chronią. Często modelem dla niej jest świat znajdujący się w jasno zaznaczonym momencie dziejowym.

W dwóch punktach wszakże należałoby polemizować z Żulińskim. Otóż, czy w istocie chodzi o całkowitą nowość w twórczości ze znakiem dziecka. Wydaje się, że nie do końca. Taka sugestia pojawiła się już w rozważaniach. I jeszcze druga kwestia. Nie można się zgodzić na sprowadzenie funkcji realizmu magicznego w literaturze dziecka do roli „cenzora rzeczywistości" albo publicystycznej „tuby", jak chciałby krytyk. W utworach dla młodych czytelników działa – według autorki rozprawy – wyłącznie na poziomie literackim, estetycznym, nie wkracza zaś na tereny pozaliterackie. Jaka więc konkluzja mogłaby zamknąć problem relacji: baśń – realizm magiczny? Ten drugi funkcjonuje na zasadzie ścisłej zależności od pierwszej. Próby wyodrębniania z konwencji baśniowej elementów estetyki realistycznomagicznej są możliwe, muszą jednak uwzględniać specyficzne „podszycie" bajką całej prozy dziecięco-młodzieżowej, tej o profilu fantastycznym jak i mimetyczno-realistycznym.

Nieco inaczej przedstawia się problem stosunku realizmu magicznego do fantastyki. Pytanie, czy nie ukrywa się w tej formie po prostu coś w rodzaju neofantastyki, nie jest bezzasadne. Zważywszy na nieustannie podkreślaną, również na kartach tej książki, zażyłość łączącą te dwa zjawiska. Kwestia ta stanowi nie lada wyzwanie dla zainteresowanych teoretyków. Spotykają się tutaj dwie – by tak rzec – hybrydy, w których każdy kolejny oglądający dostrzega przewagę innych cech. Odwołajmy się ponownie do wypowiedzi badaczy ogólnych odmian estetyki. Obrazują pewną oczywistą niemożność ustalenia definitywnych granic, ale podsuwają kilka interesujących tropów także dla pajdologa.

Fantastyka ewoluowała paralelnie z realizmem magicznym, zauważa Małgorzata Szewczyk[128]. Poza bezspornymi analogiami zwraca uwagę, w jakim punkcie ich drogi się rozchodzą. Ma na myśli kategorię cudowności. Przypomina, że autorzy tekstów realnomagicznych zakładają obecność cudowności jako immanentnego składnika wykreowanej rzeczywistości. Dla twórcy fantastyki pochodzi ona niejako z zewnątrz. Podobny pogląd reprezentuje Joanna Dąbrowska. Odmienność między nimi sprowadza do różnych źródeł pochodzenia elementu nierealistycznego. W realizmie magicznym element sam

[128] Zob. M. Szewczyk, *Realizm magiczny...*, dz. cyt., s. 44.

w sobie nie musi mieć nic fantastycznego, natomiast „zdziwienie rodzi się raczej z ich niezwykłego umiejscowienia w przedstawianej rzeczywistości". Inaczej wygląda to w utworze fantastycznym. Tutaj irracjonalny „wtręt" do świata przedstawionego pochodzi z zewnątrz i jednoznacznie wskazuje na istnienie jakiegoś fantastycznego lądu poza opisywaną realną rzeczywistością[129]. Korzystając z koncepcji fantastyki Cailloisa i Todorova, próbuje rozgraniczyć te zjawiska Tomasz Pindel:

> Różnice między realizmem magicznym a fantastyką [...] są ewidentne. Podczas gdy obecność elementu nadprzyrodzonego w tekście fantastycznym wywołuje przerażenie postaci, jest czymś szokującym, łamiącym prawa rzeczywistości lub wzbudzającym poważne wątpliwości czytelnika, w utworze realistycznomagicznym – nadnaturalność występuje w doskonałej harmonii z rzeczywistością, jest czymś powszednim i nie kłóci się ze światopoglądem postaci czy narratora[130].

Świadomy niedostatków i braku precyzji takiego ujęcia powołuje się na teorie hispanojęzycznych literaturoznawców, którzy sugerowane rozstrzygnięcia opierają na opozycji światopoglądu racjonalistycznego i irracjonalnego. Na filarach pierwszego wspiera się fantastyka, drugi determinuje realizm magiczny. Narrator utworu fantastycznego bywa podejrzliwy i sceptyczny wobec nadnaturalności, narrator w tekście realnomagicznym podchodzi doń z wrodzoną naiwnością[131]. Podobnie brzmiących opinii moglibyśmy przytoczyć więcej, lecz wszystkie opatrzone są klauzulą hipotetyczności, domniemania. Nie kryje się w tym bynajmniej zarzut. Trudno się spodziewać, aby skądinąd same w sobie tak niejednoznaczne zjawiska doczekały się konkretniejszych rozróżnień. Każdą z potencjalnych propozycji łatwo zakwestionować, każda opiera się na innych założeniach, ale to temat zasługujący na osobną rozprawę. Trzeba też pamiętać, iż dotyczyły wyłącznie utworów pisanych z myślą o dorosłym odbiorcy, wypowiadano je, co ważne, pod adresem kilku odmiennych formuł zjawiska.

Wróćmy na teren twórczości dla dzieci i nastolatków. Które z przytaczanych definicji będą przydatne w badaniach nad tekstem adresowanym do dziecka? W jaki sposób odróżnić tradycyjną fantastykę od realizmu magicznego? Szczególnie rozsądnie brzmi uwaga o pochodzeniu motywu fantastycznego. Kładziono na to nacisk podczas przeprowadzanych analiz. Sygnały cudowności, chociażby w *Plaży tajem-*

[129] J. Dąbrowska, *Fantastyka a realizm magiczny*, „Nowa Fantastyka" 1998, nr 5, s. 67–68.

[130] T. Pindel, dz. cyt., s. 310.

[131] Tamże, s. 308.

nic, pochodzą z rzeczywistości bez aluzji (np. w postaci magicznego talizmanu albo „pospolitego ruszenia" baśniowych ludków, skrzatów, czarodziejów) do krainy, według bajkowych atlasów, leżącej gdzieś „za siódmą górą", ewentualnie położonej, jak fantastyczna kraina Om z powieści Tomaszewskiej, w głębinach oceanu. Nie jest wynikiem ingerencji siły o niesprecyzowanej tożsamości, odpowiedzialnej za irrealne zdarzenia. Z drugiej strony, owa dystynkcja wydaje się mało przekonująca w odniesieniu do tekstów spod znaku niedorosłych. Odzywają się bowiem ponownie znane literaturoznawcom wątpliwości związane z innymi kryteriami dziecięcej fantastyki. Dlatego chyba sensowniej rozdźwięk między fantastyką a realizmem magicznym w prozie skierowanej do młodych odbiorców sprowadzać do kategorii pozatekstowej, czyli do odczucia fantastyczności[132]. Powtórzmy raz jeszcze – twórczość nierealistyczna bazuje na efekcie zdziwienia i zaskoczenia zjawiskami, które kłócą się z ustaloną na początku konwencją. Podobna reakcja towarzyszy utworom z wątkami realistycznomagicznymi. O ile jednak w pierwszym przypadku demontują one, a właściwie „rozłamują" porządek, pozostawiając czytelnika w stanie niemal permanentnego zdziwienia, o tyle w drugim przypadku uczucie z reguły szybko mija. Struktura całości, mimo „pęknięcia", nie zmienia swojego statusu. Takie rozpoznanie może posłużyć badaczowi literatury, ale nie małemu czytelnikowi, który sam decyduje, co wzbudzi jego zdziwienie, to od niego zależy, czy odpowiednio zareaguje na przygotowany dlań przez autora suspens. Jedno nie ulega kwestii, linia dzieląca fantastykę oraz dziecięcy realizm magiczny jest wyjątkowo płynna, momentami nawet niezauważalna. Niezależnie od wszystkiego linia ta istnieje. Omawiana wersja realizmu obficie czerpie z zasobów literatury imaginacyjnej. Obie też działają w opozycji wobec realizmu.

Powyższe rozważania zmierzają do wniosku, iż realizm magiczny w rodzimej literaturze dla młodych powstał w reakcji na podobne tendencje na gruncie piśmiennictwa dla dorosłych. Jako rezonans ogólnych odmian przejął wiele rozwiązań artystycznych, czego dowodzą obserwacje kilku utworów dziecięco-młodzieżowych. W wielu punktach zbliża się do podawanych przez teoretyków właściwości, nadając im kształt odpowiedni dla „kalendarzowego wieku" swojego odbiorcy. Oddźwięk spotkał się z naturalną oraz immanentną realnomagiczną cechą tkwiącą od zawsze w utworach z kręgu najmłodszych. Zatem mówimy o wypadkowej dwóch intencji, raz – do poszerzenia

[132] Por. A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 268.

spektrum możliwości nowszej literatury, która chce być czytana przez niedorosłych odbiorców oraz ich rodziców. Dwa – krystalizowania się tak naprawdę wewnętrznej tendencji (odśrodkowej skłonności) łączenia konwencji realistycznej z pierwiastkami fantastyki. Chociaż realizm magiczny opiera się na konfrontacji z tradycyjnym realizmem, to mamy tu do czynienia nie z próbą zanegowania, lecz rewaloryzacji. I najważniejsza uwaga: autorka rozprawy postrzega realizm magiczny nie tylko w kategorii katalogu chwytów konstrukcyjno-stylistycznych. Dostrzega w nim rodzaj filozofii artystycznej, u podstaw której leży dziecięce przezwyciężenie kartezjańskiego dualizmu. Inaczej mówiąc, zjawiska nazywane w rozprawie terminem pierwotnie używanym w sztukach plastycznych wyrażają ideę „scalonego dualizmu". Jego ucieleśnieniem jest małe dziecko ignorujące narzucony przez racjonalizm podział na ciało i duszę.

W rozważaniach na temat nurtu nostalgicznych powrotów do „kraju lat dziecinnych" w polskiej prozie współczesnej, prozie stylizowanej na realistycznomagiczną, przewijał się wątek dążenia dorosłych autorów do ponownego zintegrowania oraz zaczarowania świata. Dorosłym udaje się ledwie zrekonstruować we wspomnieniach ten czas, gdy widzialne koegzystowało z niewidzialnym, powtórzmy raz jeszcze wypowiedzianą wówczas myśl. By wrócić do mitycznej, jak im się zdaje, harmonii, potrzebują smaku przysłowiowej Proustowskiej magdalenki. Być może narażę się na zarzut nieuprawnionego uproszczenia, sprowadzając problematykę znakomitych wielowarstwowych powieści do nostalgii za „bezpowrotnie utraconą dziecięcością" metrykalną i antropologiczną, jednak wszystkich odmian realizmu magicznego, czy to naszego rodzimego, jeśli przyjmiemy mimo wszystko, że takowy istnieje, czy egzotycznego latynoskiego, tkwią mniej lub bardziej w dziecięcym *imago mundi*. W tym mieści się, moim zdaniem, i podobieństwo, i zarazem podstawowa rozbieżność pomiędzy formułami „dorosłymi" a puerylną wersją estetyki realistycznomagicznej.

Wokół realizmu magicznego w polskiej literaturze dziecięco-młodzieżowej

Zabawy z konwencjami w wybranych baśniach współczesnych

Realizm magiczny funkcjonuje w prozie dziecięcej zgodnie z hasłem „bez granic", nie można przypisać go określonej formule gatunkowej czy estetycznej, nie poddaje się jednoznacznym opisom. Pojawia się w bardzo pojemnej strukturze powieści fantastyczno-przygodowej, *fantasy*, w różnych odmianach baśni, w wielkim tyglu, jaki przedstawia dzisiaj piśmiennictwo dla dzieci. Właściwą płaszczyznę do poszukiwań istoty zjawiska, ale i do wskazania cech odróżniających go od wizji utrwalonej w literaturze ogólnej, buduje dość powszechne wśród krytyków przekonanie, iż poza czynnikami światopoglądowymi i artystycznymi realizm magiczny implikowała potrzeba ponownego zintegrowania świata rozbitego na ten sceptyczny oraz ten kierujący się wiarą. Ale równocześnie potrzeba poszukiwania przyjemności, przygody i zabawy lekturowej, na co zwróciła uwagę Bożena Tokarz[1]. Większość literackich realizacji idei realizmu magicznego powstałych w ubiegłym półwieczu wciąga odbiorcę w postmodernistyczne gry imaginacyjno-fabularne, gry z fikcją, konwencjami oraz stylami. Poprzez sieć parafraz, aluzji i cytatów realista magiczny prowadzi swoisty dialog z innymi tekstami. Przekształca i reinterpretuje tradycję literacką często po to, żeby odsłonić jej stereotypowość, zakwestiono-

[1] B. Tokarz, *Mimesis – realizm – magia*, [w:] *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007, s. 5–17. Nieco inne było podłoże niemieckojęzycznego realizmu magicznego powstałego w latach 20., który rozwinął się następnie po wojnie w twórczości Hermanna Kasacka, Roberta Menassego, a przede wszystkim Ernsta Jüngera. Por. rozważania na ten temat R. Siwka w artykule O *europejskich korzeniach realizmu magicznego (Ernesta Jüngera rzeczywistość magiczna)*, „Ruch Literacki" 1998, z. 5.

wać reguły fikcji albo zabawić się kosztem czytelniczych oczekiwań. W efekcie niektóre utwory z kręgu realizmu magicznego stanowią osobliwe intertekstualne szarady, których rozwiązywanie wymaga uruchomienia szerokiego kontekstu interpretacyjnego. Taka postawa twórcza wyraźnie odpowiada założeniom postmodernizmu europejskiego. Skłania się ku niej Salman Rushdie, autor *Dzieci północy* i niezwykłej powieści *Harun i Morze Opowieści*. Zwłaszcza ta druga stanowi ciekawy przykład wpływu poetyki postmodernistycznej oraz technik realistycznomagicznych. Orientalnym klimatem, symboliką, motywami poezji, księgi, podróży, Rushdie przenosi czytelnika w świat znany ze zbioru *Tysiąca i jednej nocy*, Leśmianowskich *Przygód Sindbada Żeglarza*, *Mahabharaty*[2]. W ramy gatunkowe baśni literackiej wkłada natomiast fabułę składającą się z niezwykłego bogactwa rozmaitych i wielokierunkowych nawiązań orientalnych i zachodnioeuropejskich: do hinduskich eposów, opowieści Szeherezady, Carla Collodiego, Michaela Endego, Lewisa Carrolla, a nawet współczesnej prozy kontrowersyjnej brytyjskiej pisarki Angeli Carter. Intencją Rushdiego nie było jednak nakłonienie czytelnika do identyfikacji poszczególnych intertekstów, lecz pokazanie wieloaspektowości współczesnej kultury. Nie idzie też o pozorną erudycyjność, która zmierza wyłącznie do błyskotliwej zabawy cytatem. Dla autora *Szatańskich wersetów* liczne nawiązania intelektualne dają okazję do metafikcyjnego komentarza na temat niestabilności kanonów i twórczej możliwości ich przekształcania[3]. Interpretatorzy zwracają uwagę także na staranne zacieranie granic świata realnego i fantastycznego, zabieg spokrewniony z realizmem magicznym, a zwłaszcza z jedną z naczelnych zasad, tj. „przekonania o równoległości realnych i magicznych światów oddzielonych

[2] *Harun i Morze Opowieści* Rushdiego, wydane bezpośrednio po *Szatańskich wersetach* (polskie tłumaczenie pojawiło się w 1990), czytać mogą dorośli i dzieci. Starsi napotkają tutaj powieść alegorię (alegorię Literatury, prapoczątków fikcji literackiej, konwencji, prądów, gatunków itd.), ale przede wszystkim wielki „manifest" w obronie wolności słowa. Młodsi zaś połączenie pasjonującej powieści przygodowej z baśnią literacką, w której tytułowy bohater mały chłopiec Harun najpierw zapada na tajemniczą chorobę (dolegliwość polega na tym, że nie może żadnej czynności wykonywać dłużej niż jedenaście minut), potem cudownie uleczony podróżuje z kolejnym wcieleniem dżina z lampy Aladyna, aby uratować swojego ojca, sławnego bajarza Raszida (cierpiącego na brak natchnienia) i życiodajne źródło jego opowieści. Zob. S. Rushdie, *Harun i Morze Opowieści*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 1993. Zob. też J. Deszcz-Tryhubczak, *Harun i Morze Opowieści: baśń dla „dzieci od lat siedmiu do siedemdziesięciu"*, [w:] *Baśnie nasze współczesne*, red. J. Ługowska, Wrocław 2005, s. 151–169.

[3] J. Deszcz-Tryhubczak, dz. cyt., s. 167.

od siebie niezwykle płynnymi i łatwymi do przekroczenia granicami. Przenikalność ta manifestuje się poprzez liczne powtórzenia, lejtmotywy, podobieństwa, zbiegi okoliczności, odbicia lustrzane, symetrie, cykliczność, czyli zjawiska sugerujące koherencję między pozornie zupełnie odrębnymi elementami"[4].

Poetykę postmodernistyczną w takim ujęciu reprezentuje twórczość włoskiego pisarza Italo Calvino (cykl *Nasi przodkowie*), proza wspomnianej Angeli Carter (np. *Magiczny sklep z zabawkami*), często korzystającej z quasi-baśniowych narracji, przede wszystkim jednak *Sto lat samotności* Garcíi Márqueza, powieść, którą znany iberysta Adam Elbanowski nazwał prowokacyjnie parodią konwencji realizmu magicznego[5]. Wymienieni twórcy proponują rozmaite zabiegi podważające fikcyjność fabuł, kompromitację tradycyjnego realizmu, balansowanie między zmyśleniem a rzeczywistością, mistyfikacje, nierozwikłane sekrety, aurę magiczności itp. Na obszarze twórczości adresowanej do niedorosłych tego typu zjawiska występują w odpowiednio zmodyfikowanej formie i prowadzą w dwóch kierunkach. Violetta Wróblewska zauważa w kulturze młodych istnienie dwóch różnych postmodernizmów. Pierwszy z nich poprzestaje na powierzchownym wykorzystaniu „wariacyjnej" i luźnej kompozycji tekstów, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom niezbyt wymagającego odbiorcy. Drugi zmierza do interesujących poszukiwań formalno-treściowych, czego dowody stanowią m.in. powieść Rushdiego, *Świat Dysku* Terry'ego Pratchetta czy też awangardowe utwory Woroszylskiego[6]. W efekcie wychodzą naprzeciw oczekiwaniu młodego odbiorcy na „wielką przygodę lekturową", inaczej rzecz ujmując, odpowiadają potrzebom satysfakcji lekturowej, która mieści się w „systemie oczekiwań odbiorczych"[7].

Literatura realizmu magicznego dla dorosłych opisywana w kategoriach intertekstualności i postmodernizmu tworzy ciekawą perspektywę do rozważań na temat prozy dla dzieci i młodzieży z pogranicza fantastyki i realizmu. Dostarcza również skutecznych narzędzi do analizy podobnych zjawisk, które są odpowiedzią twórców tekstów dla nastoletnich czytelników na współczesne tendencje artystyczne.

---

[4] Tamże, s. 163–164.

[5] Zob. A. Elbanowski, *Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie" 1983, nr 9.

[6] Zob. V. Wróblewska, *Intertekstualność we współczesnej fantastyce*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2006, s. 102–103.

[7] Zob. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972, s. 94.

Stwierdzenie, iż dziecięce enuncjacje realizmu magicznego wyrastają z zupełnie innych pobudek, zakrawa na truizm. Odzwierciedlają fenomen, jakby wyraziła się francuska badaczka Irène Bessière, mitycznie zintegrowanego widzenia świata, jakim dysponuje mały człowiek. Literatura „osobna", wedle koncepcji Cieślikowskiego, musi ostrożnie podchodzić do postmodernistycznego eksperymentatorstwa czy jakichkolwiek innowacji. Oczywiście napotykamy pewne podobieństwa w zakresie poetyki, stylu narracji, motywów i wątków, co będzie przedmiotem dalszych dociekań. Łączy je przede wszystkim wspólna idea lektury rozrywkowej i kompensacyjnej zarazem. Sygnowanej motywem zagadki, ale bez detektywistyczno-kryminalnych konotacji, w której chodzi o wywołanie stanu niepewności co do statusu relacjonowanych zdarzeń „autentycznie cudownych" albo stworzonych siłą wyobraźni. Niepewność dotyczy także zakończenia, bo „w naprawdę zajmującej opowieści nie umie się przewidzieć końca", konstatuje krasnoludek A, bohater takiej zagadkowej opowieści *Odwiedziny* Anny Onichimowskiej. Utwory dziecięcego i dorosłego realizmu magicznego muszą uwzględniać zasadniczo odmienne oczekiwania i style odbioru. Z jednej strony, modelowany kiełkującą dopiero świadomością literacką, z drugiej, możliwościami intelektualnymi czytelnika.

Myśl Bontempellego „o patrzeniu na rzeczywistość jako cud pełen przygody" – zakodowaną w antropologii dziecka – zainspirowała autorkę niniejszej rozprawy, aby zespół właściwości zebranych pod nazwą, której kiedyś on sam był propagatorem, ująć właśnie w ramach przygody. Widzianej jednak nieco inaczej niż w dotychczasowych rozprawach na temat literatury spod znaku Wielkiej Przygody. Antycypując dalsze wywody, zasygnalizujmy jedynie, iż chodzi o przygodę rozpatrywaną dwojako. Po pierwsze – w aspekcie semantycznym utworu – jako rodzaj tajemnicy, niedookreślenia, zagadki, ale nie równoznacznej z tradycyjnymi motywami prozy przygodowo-kryminalnej, lecz w znaczeniu atmosfery towarzyszącej bohaterom i wydarzeniom. Po wtóre – w aspekcie swoistej przygody lekturowej, oswajającej z przyszłymi, nierzadko skomplikowanymi utworami metaliterackimi. Tendencja ta spotykana jest w utworach mieszanych gatunkowo i stylistycznie, w których niedorosły czytelnik znajduje coś więcej ponad rozrywkową fabułę czy intrygujące perypetie przeżywane przez charyzmatycznego głównego bohatera. Nierzadko poruszają one trudne tematy związane z dorastaniem i ludzką egzystencją, wy-

kraczające często poza obyczajowe oraz kulturowe tabu. Jest zatem jednym z wyraźniejszych przejawów ewolucji współczesnej prozy dla dzieci i nastolatków.

Niektóre znane i udane egzemplifikacje eksperymentowania na gruncie literatury werystycznej oraz imaginacyjnej omówiono w rozdziale o przeobrażeniach polskiej prozy dziecięco-młodzieżowej. Warto przypomnieć wykaz najciekawszych innowacji proponowanych przez autorów wzbogacony o inne przykłady. Przede wszystkim autotematyzm i metatekstowość, pozwalające na wstępną edukację literacką i estetyczną. Okazji do niej dostarcza śledzenie np. wątku powieści o powieści (*W Nieparyżu i gdzie indziej* Anny Kamieńskiej), następnie zabawa z konwencją horroru i innymi odmianami gatunkowymi z obiegu popularnego (*Wierzbowa 13* Danuty Wawiłow i Natalii Usenko). Dalej łączenie faktu z fikcją (*Śladami Stasia i Nel* Mariana Brandysa) albo też narracji w formie kolażu (*Cyryl, gdzie jesteś? Krótka, ale powieść* Wiktora Woroszylskiego). Wielu prozaików, zwłaszcza współczesnych, tak projektuje materię literacką, aby stworzyć w niej miejsce dla większej aktywności młodego odbiorcy. Koncept polega na przygotowaniu dlań wyraźnej „mapy terenu", by podać różne wskazówki bądź sugestie odnarratorskie, metajęzyk należący do danego typu fikcji (obecne w tytułach nazwy: księga, powieść, opowieść, bajka, historia), słowa ujawniające literackość fabuły. Wszystko to jakby podpowiadało kierunek odbioru. Ich odczytanie zależy oczywiście od stopnia świadomości literackiej młodego czytelnika oraz chęci wejścia niejako w rolę współdecydenta dzieła. Coraz powszechniejsza jest ambicja pisania pod podwójny adres: rodzica i latorośli, a co za tym idzie, kreowania wysokoartystycznych, wielopłaszczyznowych fikcji literackich, nastawionych na dwa odmienne style odbioru. Forpoczty takiej koncepcji literatury tworzyli w latach 60. Anna Kamieńska, Wiktor Woroszylski, Jerzy Broszkiewicz, Joanna Kulmowa, Marta Tomaszewska, Maciej Wojtyszko, ograniczając się do najważniejszych nazwisk. Ostatnie cztery dekady pokazują, że niewielu autorom udało się dorównać do wysokiego poziomu, jaki reprezentowała fantastyka w tamtym okresie. Żaden ze współczesnych twórców literatury adresowanej do niedorosłych nie pokusił się o tak daleko idące eksperymentatorstwo i odwagę w przełamywaniu konserwatyzmu tego piśmiennictwa. Nawet ci najbardziej utytułowani – Dorota Terakowska, Joanna Rudniańska, Andrzej Sapkowski – chętniej korzystają z tradycyjnych i sprawdzonych wzorców niż z ryzykownych przekształceń artystycznych.

Od *Przypadków Telemaka* Fénelona proza powieściowa dla młodzieży wspiera się na filarach przygody i podróży, fantazji i marzenia. Warto dłuższą chwilę poświęcić pierwszej z nich. Bohater klasycznych XIX i XX-wiecznych powieści podróżniczo-przygodowych, przywołując choćby utwory Władysława Umińskiego, Centkiewiczów, Alfreda Szklarskiego, niezwykłości doświadczał daleko od domu. W czasie pobytu na bezludnej wyspie (*Wędrowna wyspa* Umińskiego), na tle „białej egzotyki", wedle określenia Krystyny Kuliczkowskiej[8] (*Anaruk, chłopiec z Grenlandii* Centkiewicza), na afrykańskiej sawannie (*W pustyni i w puszczy* Sienkiewicza) bądź też u źródeł Amazonki (*Tomek u źródeł Amazonki* Szklarskiego). Inny kształt wątek przygody przybrał w prozie detektywistycznej. W przeciwieństwie do literackich następców kapitana Cooka i polarnika Amundsena gromada sympatycznych detektywów-amatorów: Kosma Szczęściarz (*Zorro, załóż okulary!* Tomaszewskiej), Adaś Cisowski (*Szatan z siódmej klasy* Makuszyńskiego), Mirek (*I ty zostaniesz Indianinem* Woroszylskiego), Sokole Oko (*Wyspa złoczyńców* Nienackiego), Marek Piegus (*Niewiarygodne przygody Marka Piegusa* Niziurskiego), głód przygody zaspokajają rozwiązując kryminalne zagadki i łapiąc niezbyt rozgarniętych przestępców[9].

Twórczość współczesnych autorów obfituje w mniej mobilną i widowiskową, co nie znaczy, że nieciekawą, przygodę. Pretekstem dlań w powieściach pensjonarskich staje się pierwsza miłość (*Agaton-Gagaton: jak pięknie być sobą* Marty Fox), wkroczenie za kulisy wielkiej opery (*Dziennik klikomanki* Florii Netnickiej). Ekscytujących wrażeń może dostarczyć inny rodzaj rozrywki: buszowanie po miejskim parku, gdzie trafić można na magiczną złotą kulę (*Złota kula* Ożogowskiej), nawiązać przyjaźń z ekscentryczną malarką (*Świetny pomysł* Bieńkowskiej) czy przygarnąć bezdomnego psa (*Przebaczamy Pankowi*, Ewy Kołaczkowskiej). Szczególnie sprzyja przygodom sceneria szkolna, grupa rówieśnicza, relacje uczniowie – nauczyciel. Często we współczesnych utworach ukazywane w groteskowo-karykaturalnym świetle. Pod tablicą wiele się dzieje, przekonuje od lat

[8] Zob. K. Kuliczkowska, *Biała egzotyka (Alina i Czesław Centkiewiczowie)*, [w:] tejże, *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1970, s. 200–205.

[9] „Który z «wieszczów przygody» najlepiej przetrwał zawirowania końca wieku?" – pytał na łamach „Polityki" w 2002 roku Piotr Sarzyński. Chodziło oczywiście o „panteon inżynierów masowej wyobraźni": A. Fiedlera, A. Szklarskiego, Z. Nienackiego i E. Niziurskiego. Odpowiedzi dostarczyła sonda internetowa, głosowano na „ulubioną książkę dzieciństwa". Najwyżej z polskich autorów znalazł się Nienacki z serią o panu Samochodziku oraz Niziurski ze *Sposobem na Alcybiadesa* (zob. P. Sarzyński, *Samochodzik jeździ dżipem*, „Polityka" 2002, nr 34).

autor *Sposobu na Alcybiadesa*, czyli modelowej „edukacyjnej intrygi". Nie zawsze okoliczności zmuszają do podobnej ekwilibrystyki intelektualnej. Drobne figle i intrygi wypełniają fabuły *Raz, gdy chciałem być szlachetny* Ożogowskiej, *Osobliwych przypadków Cymeona Maksymalnego* Niziurskiego. Już samo zetknięcie z przykładami niezrównanej onomastyki jak z Witkacego, w rodzaju: Klemens Mężyk, Biała Niemiłosierna, magister Cyndelski, Klaudiusz Opęda, Tytus Ciemski, dostarcza niezapomnianych wrażeń[10].

Tytuły *Wakacje z duchami* Adama Bahdaja, *Niezwykłe lato Izydora i Spółki* Aleksandra Minkowskiego, *Wakacje z Cynamonem* Miry Jaworczakowej, *Niezwykłe wakacje* Beaty Ostrowickiej wymownie wskazują najbardziej sprzyjający przygodzie czas kanikuły. Lokalizacja nie ma znaczenia: wieś Bejgoły (*Szatan z siódmej klasy*), Burbelkowo (*Tego lata w Burbelkowie* Tomaszewskiej) albo Jegle nad Bugiem (*Latawce* Anny Boleckiej), obóz harcerski w leśnej głuszy (*Czarne stopy* Szmaglewskiej), dom dziadka, warszawskie osiedle, nadmorski kurort, wszędzie może zdarzyć się „heca na czternaście fajerek". Świadkiem nie mniej ciekawych historii bywają przysłowiowe „cztery ściany" domu. Wielką Przygodę inicjuje zwyczajne życie przerwane powiększeniem się rodziny (*Dom w domu* Anny Kamieńskiej – zabawne przygody dziesięcioletniej ciotki, która oddaje się wychowaniu kilkumiesięcznego bratanka), prozaiczny brak wody i porządki (*Opowieści z trzeciego piętra* Jadwigi Jasny-Mazurek) bądź dziecięca imaginacja (*Najwyższa góra* Mieczysławy Buczkówny; *Róże w garażu* Agnieszki Tyszki), a także sen, począwszy od niesfornego *Gucia...* Urbanowskiej.

Pojęcie przygody w prozie dziecięco-młodzieżowej jest niezwykle pojemne, a w ciągu kilku ostatnich dekad uelastyczniło się jeszcze bardziej. Szerokie internetowe „okno na świat" odsłoniło wszystkie dotąd tajemnicze zakątki globu, dzikie plemiona ucywilizowano, zatem makrogeograficzna skala przygody uległa dewaluacji[11]. Wyobraźnię kilkunastolatka bardziej porusza wizja międzyplanetarnej misji Lucka Skywalkera aniżeli wyprawa Tomka Wilmowskiego do „krainy kangurów". Bardziej ekscytuje się podróżą w czasie, przygodami w krainach fantastycznych aniżeli wyprawą na inny kontynent. Zamiast kompasu wyposażyliby bohatera najchętniej w przenośny, supernowoczes-

[10] Por. J. Głowacki, *Nazewnictwo literackie w utworach Edmunda Niziurskiego*, Gdańsk 1999.

[11] O degradacji tradycyjnych modeli przygody rozpisuje się szeroko Ryszard Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 362–375.

ny przyrząd do podróży po czwartym wymiarze. Dlatego specjaliści od literackich fikcji dawno odprawili poczciwych Indian i Winnetou, podziękowali piętnastoletnim kapitanom, przestali szukać przygody na antypodach, ponieważ jej „nie trzeba szukać. Ona zjawia się sama. Przychodzi w najbardziej niespodziewanych momentach i w nieoczekiwanej postaci, najczęściej, gdy nie spodziewamy się jej, nie pragniemy jej, gdy nie jest nam potrzebna. Najpierw daje znak – że oto jest, przyszła po ciebie, chce cię ogarnąć i wciągnąć w swą grę"[12] – przekonywał swoich czytelników, a może przede wszystkim swoich kolegów po piórze Zbigniew Nienacki.

To bodaj najżywotniejsza kategoria beletrystyki popularnej, jeden z pierwszych impulsów skłaniających dzieci szkolne do samodzielnej i intymnej lektury. Naturalnym zapleczem przygody są rytuały ludyczne, a motywuje ją zasadniczo potrzeba aktywności sprzężona z ciekawością tudzież potrzebami kompensacyjnymi dziecka. Krystyna Kuliczkowska pod koniec lat 70. minionego stulecia dostrzegła konieczność rozszerzenia jej zasięgu na niebeletrystyczne odmiany prozy. Ten specyficzny sposób konstruowania fabuły przejęty ze schematu awanturniczo-przygodowego, doskonale sprawdził się w odmianach powieściowych *sensu stricto* nieprzygodowych, czyli społeczno-obyczajowym, fantastycznym, baśniowym, historycznym, psychologicznym – dowodów dostarczył powyższy wykaz rozmaitych wariantów przygody. Dawno przestał się więc ograniczać do tak anachronicznych dzisiaj modeli, jak przysłowiowa robinsonada[13]. Alicja Baluch w rozprawie z końca lat 80. potwierdza tezę o rozbiciu sztywnych ram przygody w utworach dla dzieci. Proponuje ponadto interesującą definicję samego terminu, według którego przygoda oznacza „niezwykłe dzianie się", impuls do pasjonującej i dynamicznej akcji obfitującej w niespodziewane zwroty[14]. Jakkolwiek by jej nie nazwać – hecą, awanturą, draką – stanowi transpozycję tradycyjnej zabawy w literacką, i chociaż zmieniają się rekwizyty, a medialne mody zastępują w dziecięcych wyobraźniach jednych bohaterów drugimi, nadal

[12] Cyt. za: tamże, s. 368.

[13] Zob. K. Kuliczkowska, W *świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1982, s. 62–66.

[14] Por. A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony*, wyd. 1, Warszawa 1987, s. 32. Problemem przygody w prozie dziecięco-młodzieżowej zajmują się przykładowo: J. Szymkowska-Ruszała w szkicu *Przygoda i wartość*, [w:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży*, red. J. Papuzińska, B. Żurakowski, Warszawa 1985; Z. Adamczykowa w rozdziale O *niektórych kategoriach i funkcjach literatury „osobnej"*, [w:] tejże, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, Warszawa 2004.

niezmiennie (dotyczy to również literatury internetowej) obowiązuje w niej scenariusz zabawy. Kreuje ona pewien zespół oczekiwań w stosunku do bohatera, narratora, stopnia nasycenia humorem, intrygi czy przebiegu akcji.

Niesłusznie dorośli cenią bardziej kontemplacyjną niż rozrywkową formę lektury, spychając kategorię przygody do poziomu literatury komercyjnej. Zamiast kontrargumentu warto przytoczyć fragment znakomitego utworu *Cyryl, gdzie jesteś? Krótka, ale powieść*. Cenionego przez krytyków i popularnego wśród czytelników z pokolenia dorastającego w PRL-u:

> Zresztą dobiega już końca ów niezwykły dzień, w którym takie przygody spotkały Głównych Bohaterów, jak również nie głównych: Dzień Wielkich Manewrów niemiłej Pani w Żałobie. Więc skoro wszystko działo się tego jednego dnia, trzymajmy się go i nie zaglądajmy w dalszą przyszłość [...]. Wobec tego, że książka się kończy wraz z dniem, nie ma już w niej miejsca na zapowiedziane przedstawienie cyrkowe[15].

Skalą eksperymentatorstwa tym razem Wiktor Woroszylski posunął się jeszcze dalej niż w historii o Apaczach w Warszawie, tj. w powieści *I ty zostaniesz Indianinem*. Strategią *Cyryla...* jest *par exellence* strategią przygody – oczywiście nie tylko ta w rozmiarach motywu bądź wątku wprawiającego w ruch akcję. Idzie w istocie o Wielką Przygodę z konwencjami powieściowymi, estetycznymi, o przygodę intertekstualną. Prześledzenie niektórych mechanizmów, osobliwych tricków i gier, które stosuje Woroszylski, umieści omawianą w rozprawie tendencję realistycznomagiczną we właściwym dlań świetle awangardowych poszukiwań prozy dziecięcej.

Michaił Bachtin nazwał niegdyś dzieło literackie „intertekstualnym palimpsestem", „mozaiką stylów"[16]. Sformułowanie autora pracy o *Twórczości Franciszka Rabelais'go* nabiera wyjątkowej wymowy w przypadku „antypowieści" Woroszylskiego. *Cyryl...* demonstracyjnie odsłania bowiem polimorficzny status, ujawnia genologicznych, stylistycznych i językowych antenatów. Gdyby „potrząsnąć" utworem, zgodnie z sugestią narratora, wypadłby z niego bogaty reper-

[15] W. Woroszylski, *Cyryl, gdzie jesteś? Krótka, ale powieść*, Wrocław 1992, s. 275–276; dalej cytuję według z tego wydania, w nawiasach podano numer strony.

[16] Według Bachtina każdy utwór literacki w ramach swej „gatunkowej pamięci" przechowuje w głębokiej strukturze semantycznej wcześniej ukształtowane i sprawdzone formy. Informacje oraz sformułowania powtarzam za: S. Balbus, *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996, s. 47.

tuar gatunkowy: powieść przygodowo-sensacyjna, nowoczesna baśń, powieść detektywistyczna, fantastycznonaukowa, powieść autotematyczna – wymieniając najważniejsze. Twórca kilku innych utworów prozatorskich dla nastolatków, by przypomnieć tylko *Podmuch malowanego wiatru*, chętnie korzysta z techniki filmowego ujęcia oraz montażu. Wprowadza ponadto motywy komedii slapstickowej. Świat przedstawiony *Cyryla...* ukształtowany został wedle reguł groteski, a zatem opiera się na zestawieniu sprzecznych, niewspółmiernych ze sobą elementów. Odzwierciedlenie niewspółmierności można zauważyć na płaszczyźnie motywacji, przykładowo za zniknięcie Cyryla odpowiadać może zarówno baśniowa czarownica, jak i zjawisko fizyczne naukowo wytłumaczalne. Woroszylski stosuje ponadto różne odmiany stylizacji (np. parodię) następnie aluzję literacką, kryptocytat, językowe oraz wyobrażeniowe klisze, kolaż elementów tekstowych i paratekstowych. Proponuje wreszcie symulację procesu powieściotwórczego poprzez wprowadzenie rozbudowanych fragmentów metafikcyjnych, które ową fikcyjność pogłębiają. I dlatego *Cyryl, gdzie jesteś?* z całą pewnością mieści się w szerokim kręgu metaliteratury. Lekturę z ujawnieniem mechanizmów tekstowej gry Wiktor Woroszylski dedykował zapewne bardziej czytelnikowi dorosłemu niż nastoletniemu.

Architektura całości przypomina konstrukcję o układzie wertykalno-horyzontalnym, co dodatkowo unaocznia i podkreśla znakomita grafika książkowa oraz odważne rozwiązania typograficzne Bohdana Butenki[17]. Układ ten symbolizują Główny Dom (*de facto* szklany dach) oraz miasto-labirynt, pozornie tylko nieskomplikowany. Akcja toczy się w powietrzu na pokładzie pasażerskiego samolotu albo na skrzyżowaniu ulic Dłuższej i Szerszej („miejsce służby, ale zarazem – pozycja" milicjanta Kaprala Rozkroka). Bohaterowie posuwają się do przodu albo wracają do punktu wyjścia, wznoszą się do góry (Olimpiada na drabinie), by wylądować na stabilnym gruncie. Autor nie tylko zburzył tradycyjny porządek czasowo-przestrzenny, odrzucił też układ przyczynowo-skutkowy. Chaos czy niezborność tego świata są pozorne. Za tą fasadą absurdalnego nieprawdopodobieństwa kryje się misternie skonstruowany plan wciągnięcia odbiorcy w zabawę z kategoria-

[17] Współczesnym edycjom, mniej lub bardziej udanym, bez ilustracji Butenki trudno dorównać oryginalnemu *Cyrylowi...* Dwóch ojców kryje się bowiem za tym wyjątkowym dziełem: Woroszylski i właśnie Butenko. Por. przykładowo edycje z ilustracjami J. Skrzydlewskiego (Wyd. Siedmioróg) lub P. Kołodziejskiego (Wyd. Zielona Sowa).

mi literackości i fikcji literackiej, zabawę z tradycyjnymi konwencjami powieściowymi, ze stereotypami obyczajowymi, kulturowymi czy językowymi. Przede wszystkim jednak chęć głębszego rozpoznania rzeczywistości. Wszak dzięki połączeniu absurdu z humorem, zawieszeniu praw zdrowego rozsądku, świat realny staje się paradoksalnie bardziej zrozumiały.

Jak przedstawia się więc strategia narracyjna w powieści Woroszylskiego? Otóż, narrator bawi się kosztem oczekiwań zarówno dorosłego, jak i dziecięcego adresata, ukształtowanych przeważnie przez wzorce literatury popularnej. Ironizuje i wykpiwa przywiązanie do kategorii *totalité*[18] – domkniętej, gotowej struktury dzieła, w której poszczególne elementy są konsekwencją poprzedzających dzieło decyzji autora, chociażby co do losów postaci, wyboru motywacji realistycznej bądź fantastycznej. Tymczasem narrator *Cyryla...* wprowadza odbiorcę niejako kuchennymi schodami – koncypuje na jego oczach, zastanawia się nad słusznością własnych posunięć, zdradza wątpliwości, usprawiedliwia pewne działania. Obnażenie procesu opowiadania pociąga za sobą uwydatnienie zjawiska fikcyjności oraz umownego charakteru świata przedstawionego: „W książce jest trochę tak, jak w zabawie. Umawiamy się: ja będę szeryfem, a ty kowbojem. A po jakimś czasie zmieniamy umowę [...]. Takie umowy są ważne nie tylko w zabawie, ale i w teatrze, i w kinie, i we wszelkiej sztuce" [s. 152–153]. Z podobnych refleksji powstaje rodzaj bardzo przejrzystego instruktażu – jak rodzi się powieść. *Cyryl...* pokazuje, głównie młodszemu adresatowi, ile możliwości kreacyjnych rysuje się przed twórcą. Może on decydować o fizjonomii postaci, meblach, pogodzie, języku itd. Uświadamia zależność każdego wyboru od osobistych preferencji, nastroju czy innych czysto subiektywnych kryteriów.

> Poczucie stu możliwości, stu wariantów, rzeczywistych? zmyślonych? [...] Mogę mówić rozmaicie i milczeć różnym milczeniem, kiedy świat nagabuje mnie tym, co wokół, czemu mówię tak właśnie i milczę tak właśnie, skoro innych możliwości nie spróbowałem, zatem włada mną

[18] Zasada *totalité* była podstawowym wyznacznikiem XIX-wiecznego realizmu i naturalizmu. Oznaczała spójność i całościowość kompozycyjną, fabularną oraz narracyjną powieści. Wraz z rozluźnieniem form, fragmentarycznością narracji, poetyzacją prozy w utworach modernistycznych odrzucono tę kategorię. Niemniej obowiązuje ona w literaturze dziecięcej, która stroni od tego rodzaju eksperymentów, zapewnia małemu czytelnikowi komfort skupienia się na bohaterze i przygodach. Próby zerwania z normą „całościową" w XX-wiecznej powieści omawiają przykładowo M. Głowiński i W. Bolecki.

– przyznaje sam Woroszylski – coś większego od wyobraźni i nie jestem wolny i tej skóry sam nie wybieram[19].

Autor „krótkiej, ale powieści" igra ze stereotypem głównego bohatera. W klasycznych utworach postać tytułowa równa się zazwyczaj bohaterowi prowadzącemu. Tym razem anonsowany w tytule krokodyl Cyryl, „przesypiający większą część życia w przytulnej wannie", skutecznie uchyla się od obowiązków głównego bohatera. Najpierw porwany przez Panią w Żałobie, potem niemal znika z pola widzenia czytelnika. Podobne zabiegi zmuszają nas do porzucenia dotychczasowych przyzwyczajeń lekturowych. Prowokacyjnie brzmiące zapewnienia odautorskie: „Wszystko dzieje się w Głównym Mieście na Głównej Ulicy. Stoi na niej Główny Dom. W Głównym Domu mieszkają Główni Bohaterowie" [s. 13], dezawuuje pewien schematyzm oczekiwań, ale i schlebianie przez wielu powieściopisarzy odbiorcom łatwej lektury.

Autor *Cyryla...* znakomicie spożytkował w kreacji swoich bohaterów rozliczne stereotypy obyczajowe i literackie, rozpoznawalne naturalnie tylko przez dorosłego. Mamy więc: romantycznego chłopca z książką Maryla (czyżby dowcipna aluzja do Mickiewiczowskiej ukochanej); „prometejskiego" Lutka („cały świat na mojej głowie"); poetę i osiłka (Lilek i Danek, dwaj „śpiący bracia" działają w myśl zasady „dwóch zawsze sobie radę da"), reprezentujących wrażliwość i siłę. Spotykamy wiejskiego tyrana Głowę, wroga postępu, jego przeciwnika rewolucjonistę Olesia; żyjącą w świecie fantazji Ludkę („sama widziałam", przedstawicielkę bohaterek powieści pensjonarskich). Nie brakuje oczywiście i czarnego charakteru – Ohydnego Zyzia. Demaskacja stereotypów pociąga za sobą parodię odmian powieściowych i baśniowych. Zakwestionowany został konflikt – konwencja realistyczna i fantastyczna, tradycyjny w literaturze dorosłych, mniej wyraźny w prozie dla dzieci młodszych. Rozprawia się równocześnie z wzorcami literatury komercyjnej, głównie z szablonowymi fabułami, które epatują nadmiarem perypetii oraz zawrotnym tempem następujących po sobie zdarzeń.

Problematyczne – powiem więcej – niemożliwe w tym przypadku okazuje się określenie charakteru motywacji świata przedstawionego. Założenie, że mamy do czynienia z fantastyką, rodzi pytania,

[19] Fragment pochodzi z quasi-powieści Woroszylskiego dla dorosłych pod dość zagadkowym tytułem *Literatura. Powieść*, wydanej w Paryżu w 1977 roku. Cyt. za: R. Nycz, *Sylwy współczesne*, wyd. 2, Kraków 1996, s. 27.

jakie postawiliby Caillois, Todorov, Zgorzelski i inni badacze zjawiska. Czy wprowadzeniu motywów nadnaturalnych towarzyszy reakcja najpierw zdziwienia, potem strachu u odbiorcy (Caillois), czy odczuwa razem z bohaterem wątpliwości wobec ich statusu (Todorov)? Czy zgodnie z koncepcją Zgorzelskiego naruszony został wcześniej ustalony porządek i podważona wiedza opowiadacza lub którejkolwiek z postaci?[20] Nieobecność tych sygnałów fantastyki jest aż nazbyt wyraźna. Przecież nawet wprowadzenie Entropii – „nowego wcielenia złej wróżki"[21], odpowiedzialnej za porwanie Cyryla, znikające jezioro Bzdrynie albo brak prądu i wody, tylko pozornie burzy istniejący w powieści układ. Zawodzi także kryterium proponowane przez Ryszarda Handkego, czyli zestawienie z modelem realistycznej fikcji literackiej[22]. Kwestia fantastyczności i mimetyzmu prowadzi, jak wiadomo, na przysłowiowe „ruchome piaski", zwłaszcza wtedy, gdy obiektem analiz staje się utwór dwuadresowy, kierowany do dwóch diametralnie różnych sposobów percypowania rzeczywistości realnej – dziecka i dorosłego.

Powyższe dywagacje prowokują również do pytań o kategorię cudowności, szeroko rozpatrywanej w drugiej części rozprawy. Przypadek *Cyryla...* potwierdza po raz kolejny, z jak bardzo niejednoznacznym w ocenie, mglistym zespołem czynników się stykamy. Kwalifikator mglisty dobrze oddaje zresztą charakter kategorii. Mgła w utworze Woroszylskiego prowokuje wiele ciekawych asocjacji i przewrotnych interpretacji. Przypomnę, że pod tym pojęciem teoretycy rozumieją nadnaturalności sprzeczne z potocznym doświadczeniem, racjonalnie niewytłumaczalne. Szalejącą Entropię, czyli upersonifikowane zjawisko fizyczne oraz skutki jej działań[23], można by określić za Todorovem cudownością naukową, która wkracza w rzeczywistość

[20] Por. A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1993, s. 281–287; A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 269–276.

[21] Korzystam z określenia K. Kuliczkowskiej pochodzącego ze zbioru szkiców *W szklanej kuli...*, dz. cyt., s. 264 (rozdz. *Igraszki Entropii*).

[22] Por. A. Smuszkiewicz, *Fantastyka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, dz. cyt.

[23] Motyw entropii – siły powodującej powszechne unieruchomienie, marazm był reakcją Woroszylskiego na szeroko dyskutowane wówczas problemy, w powieści nawiązał do „teorii entropii sformułowanej przez matematyka amerykańskiego N. Wienera", polemizował z socrealistycznym dyktatem w sztuce. Zob. J. Papuzińska, hasło: *Cyryl, gdzie jesteś? Krótka, ale powieść*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Wrocław 2002, s. 69–70.

obiektywną. Jeżeli natomiast przyjąć, *notabene* zgodnie z przekonaniem większości interpretatorów, iż mamy do czynienia z fabułą baśniową, wtedy m.in. motyw wpływającego na rzeczywistość portretu „cud-małżonki" namalowanego przez Florka Obłędka potraktujemy jako przykład działania baśniowej cudowności w utworze.

Woroszylski skomponował utwór z fantastyki baśniowej, naukowej, z fantastyki wywodzącej się z surrealizmu. Powstała w ten sposób kompilacja nowoczesnej baśni i groteskowej deformacji[24]. Połączenie doskonale sprawdzające się w wielu innych realizacjach gatunku, by przypomnieć *Porwanie w Tiutiurlistanie* Żukrowskiego, *Akademię Pana Kleksa* Brzechwy, *W Nieparyżu i gdzie indziej* Kamieńskiej, *Porwanie Baltazara Gąbki* Pagaczewskiego. Dekonstruuje skonwencjonalizowaną formę, wprowadzając obok wymienionych chwytów również karykaturyzację baśniowych bohaterów i motywów („zwyczajny-niezwyczajny" Lutek, obrońca uciśnionych), stworów (rolę smoka pełni tutaj krokodyl Cyryl). Obecna na dalszym planie konwencja realistyczna zyskała również wyjątkowy odcień. Nadużyciem byłoby doszukiwanie się tutaj umagicznionej odmiany weryzmu, można jednakże zaryzykować tezę, iż napotykamy bliski koncepcji Bachtina realizm groteskowy[25]. Chociaż pojęcie dotyczyło niektórych odmian literatury średniowiecznej i renesansowej (badacz mówił o „karnawalizacji" tej literatury), to pewne cechy, jak przemieszanie stylów, elementy parodii, śmiech, zakwestionowanie oficjalnego języka, hiperbolizacja obrazów, których celem było podważenie istniejących norm, dostrzeżemy w baśni Woroszylskiego. Zestawienie groteski i metody realistycznej prowadzi do innych ciekawych wniosków, ponieważ

> metoda realistyczna może posługiwać się deformacją, karykaturą, ale nie może przekreślić zewnętrznego, wizualnego kształtu rzeczywistości. Kryterium prawdopodobieństwa jest w niej bezwzględnie obowiązujące. Metoda realistyczna – dowodzi dalej badacz Stanisław Gębala – zachowuje odrębność kształtów i form [...], respektuje granice zjawisk świata otaczającego. Metoda groteskowa zaciera granice między zjawiskami,

[24] Włączenie groteski w obręb baśni właściwie wykluczał W. Kayser. Nie dostrzegł potencjalnych możliwości redynamizacyjnych dla tego mocno skostniałego gatunku (por. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4). Inne polemiczne wobec Kaysera stanowiska zebrała w swojej pracy A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta*, Kraków 1997.

[25] Informacje podaję za: Z. Mitosek, *Literatura jako dialog (Bachtin 1895–1975)*, [w:] tejże, *Teorie badań literackich*, wyd. 5 (zmienione), Warszawa 2004, s. 312–342.

wprowadza płynność kształtów i form. Groteska i realizm to dwie biegunowo różne i wzajemnie się uzupełniające metody widzenia świata[26].

Utwór Woroszylskiego w tym znaczeniu odpowiada koncepcji koherentnego połączenia dwóch odrębnych konwencji, która leży u podstaw realizmu magicznego.

Wszystkie wspomniane czynniki sprawiają, że twórca *I ty zostaniesz Indianinem* podsuwa parze adresatów – dziecku i dorosłemu – dwupoziomowy utwór, w którym każdy z nich wychwyci kod właśnie jemu potrzebny. Wizualny przewodnik po lekturze, co ciekawe, oferuje już sam przestrzenny rozkład *Cyryla...* (nazwany wcześniej wertykalno-horyzontalnym). Odbiorcy proponuje się różne tropy i kierunki. Można by rzec, iż ciąg horyzontalny, by użyć architektonicznej terminologii, rezerwuje nastolatek. Zwraca uwagę przede wszystkim na atrakcyjność fabuły, humor i barwnie nakreślone postacie. Całość koordynuje narrator, życzliwy mentor zarazem, ujawniający wszystkie „swoje sprawki" w wątku autotematycznym. Znajduje obok szalonych momentami przygód, co najważniejsze, prostą i zrozumiałą filozofię życia bez moralizatorskiego zadęcia. Za awangardowością, grą z tradycjami *Cyryla...* kryje się przecież prawdziwie dojrzały i nowoczesny dydaktyzm. Woroszylski, ostatni może w polskiej literaturze piewca donkiszoterii, stworzył swoisty „podręcznik honoru". Uświadomił to pełnoletni, tylko metrykalnie, jak sam mówi, współczesny krytyk Jarosław Klejnocki, kiedy przypomniał słowa: „Musisz walczyć uczciwie", „Nie chowaj urazy, jeśli zostałeś zwyciężony"[27]. Dorosły zagłębi się w niuanse natury filozoficznej bądź społeczno-polityczne rozrachunki. Powieść Woroszylskiego skłania do wielu takich odczytań. Może uznał *Cyryla...* za powieść aluzyjną czy powieść-parabolę, dla której punktem odniesienia była rzeczywistość PRL-u, konkretnie czasy „małej stabilizacji", potraktowanych z subtelną ironią problemów życia codziennego. To raptem kilka z pomyślanych przez autora pięter interpretacyjnych dzieła. Jego wielbicielom pozostaje odkrywanie pozostałych, wędrując „schodami w górę, schodami w dół", według projektu wyobraźni wielkiego tandemu Woroszylski-Butenko[28].

[26] Cyt. za: B. Dyduch, *Jak wprowadzać dziecko w świat prozy*, [w:] *Nauczanie języka polskiego w klasie piątej*, red. B. Chrząstowska i E. Polański, Warszawa 1985, s. 283.

[27] J. Klejnocki, *Wiktor Woroszylski, Cyryl, gdzie jesteś? Krótka, ale powieść* [dostęp: 15.04.2005]. http://serwisy.gazeta.pl/ksiazki/1,49560,2082293.html.

[28] W ciągu ostatnich kilku lat pojawiły się wznowienia powieści Woroszylskiego, przykładowo w 2003 roku w Wydawnictwie Zielona Sowa z ilustracjami Jacka Skrzydlewskiego.

Propozycja tak obszernej analizy czy raczej luźnych analitycznych obserwacji wokół *Cyryla...* Woroszylskiego ma swoje uzasadnienie w rozprawie na temat realizmu magicznego. Po pierwsze, jako dowód reinterpretacji tradycji utrwalonej w polskiej prozie fantastycznej dla dzieci i nastolatków, po wtóre, jako niepowtarzalna ilustracja wielkiej metaliterackiej przygody, tak charakterystycznej dla „filozofii" utworów realistycznomagicznych. I po trzecie wreszcie, omawiana powieść, uznawana za rodzimą *nouveau roman* dla nastolatków, reprezentuje dzieła o wyraźnie otwartej strukturze, które częściej stawiają pytania, niż dają gotowe odpowiedzi. Trudno odmówić słuszności poglądom Alicji Baluch i Zofii Beszczyńskiej, że starsze dzieci oczekują dzisiaj „literatury otwartej", „literatury bez granic", bez segregacji na dorosłą i niedorosłą, ignorującej podziały polityczne i etniczne, zwracającej się ku nowym formom wyrazu[29]. Także takiej, w której amalgamat realizmu i magii szuka innych motywacji niż konwencjonalne prawa baśni. Tak pomyślane fikcje literackie, powstałe z myślą o nastolatkach, stymulują przyjęcie postawy *homo faber*, czyli bycia czytelnikiem działającym, odkrywczym[30]. Skłaniają do własnej, pełniejszej konkretyzacji. Ostatecznie swoistego współudziału w tworzeniu dzieła.

Nienowe to spojrzenie na twórczość kierowaną do dziecka. Ideę „otwartości" dzieła o tym adresie silnie akcentował w swoich pracach „mistrz rodzimej pajdologii" Jerzy Cieślikowski.

> Współczesny [utwór – M. Ch.] – konstatował w doskonale znanym artykule na temat metodologii badań nad literaturą „osobną" – chce być autotelicznym, nastawionym na teraz, na działanie. Jest on sam w sobie zrobiony, na różne sposoby jego wykonania. Jego „niegotowość" jest bądź immanentnym programem konkretyzacji, bądź programem do jego użycia na zewnątrz – od sytuacji najbardziej skromnej: być tylko partyturą, do sytuacji instruującej działanie odbiorcy: być scenariuszem zabawy [podkr. autora][31].

---

[29] Por. A. Baluch, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003; Z. Beszczyńska, *Magia kobiet. O współczesnej polskiej fantastyce dla dzieci i młodzieży*, „Guliwer" 2003, nr 1.

[30] Por. A. Baluch, *Od ludus do agora...*, dz. cyt., s. 9–13.

[31] J. Cieślikowski, *Przedmiot, sposoby istnienia i metody badania literatury dla dzieci*, [w:] *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 234. W zbiorze artykuł nosi tytuł: *W stronę pajdologii. Propozycje metodologiczne do badań nad literacką twórczością dla dzieci*.

Obecność właściwości opatrzonych przez autorkę mianem magicznego weryzmu skłania do przyjęcia opisywanej postawy, do odkrywania podskórnych znaczeń, oczywiście na miarę dziecięcych możliwości. Namawia wreszcie do aktywnego – korzystając z frazeologii *Przepowiedni Dżokera* Josteina Gaardera – czytania „przez lupę". Utwory będące przedmiotem mojego zainteresowania w tej części rozprawy proponują właśnie ten rodzaj przygody, co nie oznacza, że eliminują konwencjonalne „hece i awantury"

Baśniowy realizm w twórczości Ewy Szelburg-Zarembiny

Wskazanie, kiedy podobna technika oraz wątki realistycznomagiczne mogły się pojawić w piśmiennictwie przeznaczonym dla polskich dzieci, jest sprawą trudną. Biorąc pod uwagę okoliczności historyczne, cele patriotyczno-dydaktyczne, a nade wszystko opory dorosłych, którzy długo w XIX stuleciu bronili maluczkich przed „udziwnieniami" w rodzaju opowieści fantastyczno-realistycznych. Z pozoru optymalne warunki ku temu stworzyła epoka modernizmu. Ale nobilitacja baśni i fantastyki w literaturze dla dorosłych w niewielkim stopniu zniwelowała pozytywistyczny konserwatyzm dziecięcego odpowiednika. Pierwszych przejawów podobnych konsolidacji metody realistycznej z fantastyczną można doszukiwać się dopiero w okresie międzywojnia, gdy rodzimi animatorzy piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży odrabiali zaległości ze znajomości potrzeb psychofizycznych swojego adresata dzięki koncepcjom z kręgu Nowego Wychowania. Nadrabiali też zaległości z realizmu i fantastyki, idąc śladem twórców europejskich literatur dziecięco-młodzieżowych. Dorobek pisarzy i poetów okresu dwudziestolecia międzywojennego kształtował się pod wpływem awangardowych koncepcji języka poetyckiego (przełomowe wiersze Juliana Tuwima), dzięki odkryciu „dziecięcości" przez najbardziej utytułowanych twórców tego czasu (B. Leśmian, K. Iłłakowiczówna, B. Schulz, J. Kaden Bandrowski, M. Dąbrowska i in.), nowym nurtom prozatorskim (proza wspomnieniowa, kreacyjna), wreszcie dzięki ogromnemu zainteresowaniu baśnią literacką.

Powiew prawdziwej awangardy wprowadzili do tego rodzaju twórczości Stefan i Franciszka Themersonowie, wszechstronni artyści, często pracujący wspólnie (on był przeważnie autorem tekstów, ona niezwykle nowatorskich ilustracji). Stworzyli prawdziwie eksperymentalne wiersze bliskie programowi poetyckiemu Tadeusza Peipera

oraz interesującą prozę baśniową przeplatana wierszem, np. *Przygody Marcelianka Majster-Klepki* z 1938 roku. Godna podkreślenia jest konwencja utworu, na który składają się przygody typowego baśniowego wędrowniczka. Świat przedstawiony działa tu na zasadzie korelacji estetyki mimetycznej z fantastyką baśniową. W odróżnieniu jednak od typowych sposobów preferowanych od pozytywizmu, propozycja Themersona „wydaje się wyrazem niechęci do rozwiązań konwencjonalnych, do szablonu i schematyzmu, znakiem opozycji pisarza nonkonformistycznego w całej swojej osobowości twórczej"[32]. Tytułowy bohater wyposażony jest w magiczny węzełek, którego działanie nie sprowadza się do cudownego rozmnożenia smakowitego jedzenia albo do pomocy schowanych w nim kijów-samobijów, dostarcza natomiast na życzenie narzędzia potrzebne do pracy.

Bez awangardowego zacięcia rodem ze „Zwrotnicy" eksperymentowała z konwencjami Ewa Szelburg-Zarembina. Autorka niesłychanie wszechstronna, ponieważ jej bogaty dorobek obejmuje poetycką prozę, reportaże, powieści psychologiczne, a nawet alegoryczne dramaty. Równie szeroki wachlarz rodzajowo-gatunkowy przedstawia jej twórczość dla niedorosłych. Wśród najbardziej znanych utworów z okresu międzywojnia warto przypomnieć tomiki wierszy *Aaa...kotki dwa*, *Renine wierszyki*, zbiory baśni *Królestwo bajki*, *Ogród króla Marcina*, cykl bajek „łańcuszkowych" *Wesołe historie*, tom znakomitych opowiadań obyczajowych *Najmilsi*. Baśniowym próbom Szelburg-Zarembiny patronował Andersen, wzorem w poetyckich poszukiwaniach była zaś Maria Konopnicka[33]. Skala zainteresowań literackich, równolegle uprawiana poezja, proza i dramat oraz rzadka wówczas umiejętność zdobywania dorosłego i dziecięcego czytelnika – to najczęściej wymieniane przez krytyków atuty pisarki. Cytowana wcześniej Krystyna Kuliczkowska w prozie Szelburg-Zarembiny dostrzegła zadziwiającą umiejętność łączenia różnych estetyk, tematów, stylów. Badaczka sprowadziła tę umiejętność, nie bez racji, do formuły baśniowego realizmu[34]. Rzecz godna zauważenia – w twórczości znakomitej pisarki i poetki cennym doświadczeniem artystycznym był kontakt z pisarza-

[32] G. Skotnicka, *Poszukiwanie drogi do czytelnika dziecięcego (Twórczość dla dzieci Stefana i Franciszki Themersonów)*, [w:] tejże, *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzewania. Studia i szkice*, Wrocław 1994, s. 91.

[33] Zob. J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1979, s. 284–287.

[34] Zob. rozdz. 4. Zob. też K. Kuliczkowska, *Urzeczona dzieciństwem (Ewa Szelburg-Zarembina)*, [w:] tejże, *W szklanej kuli...*, dz. cyt., s. 217–224.

mi grupy „Przedmieście", działającymi pod wpływem poetyki Nowej Rzeczowości. Dzięki nim stykała się z aktualnymi prądami literatury ogólnej lat trzydziestych, a więc neorealizmem, małym realizem, autentyzmem[35]. Nie wiemy niestety, czy członkowie grupy mieli świadomość formowania się wówczas w literaturze niemieckiej (Jünger) i włoskiej (Bontempelli) pokrewnego Nowej Rzeczowości „klasycyzującego" realizmu magicznego. Termin i zjawisko artystyczne o tej nazwie było wtedy zbyt słabo znane nawet w swoich ojczyznach, a cóż dopiero mówić o innych krajach.

W niektórych baśniach literackich Szelburg-Zarembiny napotykamy pewne elementy bliskie poetyce realnomagicznej, rozumianej oczywiście podług przedstawionej w rozprawie koncepcji. Pewne chwyty stosowane przez pisarkę przypominają wyodrębnione cechy tendencji. Dobrą egzemplifikację stanowi tu debiutancki utwór z 1923 roku *Przedziwne przygody duszka Dzińdzińnika* utrzymany w formie powiastki filozoficznej[36], który zapowiada ową wyjątkową umiejętność „scalania sprzeczności". Szelburg-Zarembina uruchomiła w utworze kilka różnych konwencji genologicznych: nowelę biedermeierowską, pozytywistyczną oraz baśń literacką. Z pierwszym gatunkiem wiąże się stylizacja na opowieść „mówioną", dynamika akcji, anegdotyczna fabuła i mieszczański, nieco staroświecki klimat jak w dziewiętnastowiecznych opowieściach Hoffmanna i Andersena. Z drugim moralizatorskie nastawienie narratora i skłonność do realistycznych obserwacji. Poprzez sympatie do tajemniczości i dziwności, ludowej wyobraźni, jak również do modelu bohatera, który płaci wysoką cenę za „faustyczną ciekawość", ujawniają się w *Przedziwnych przygodach duszka...* korespondencje z romantyczną fantastyką[37]. Wszystkie te inklinacje znajdują swój wykładnik w stylistyce narracji i semantyce baśni.

Akcja *Przedziwych przygód...* rozgrywa się w szkolnych murach i przedstawia przygody sympatycznych i żywiołowych uczniów w niebieskich mundurkach jak ze „szkolnych" powieści Gomulickiego i Hertza. Przedkładają swobodę i zabawę ponad obowiązek pilnej nauki. Są zwyczajni, skorzy do psot i figlów podczas przerw, z upodobaniem nadają swoim profesorom dowcipne pseudonimy w rodzaju

[35] Por. J.Z. Białek, dz. cyt., 47.

[36] Por. hasło *Ewa Szelburg-Zarembina*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, dz. cyt., s. 379.

[37] O romantycznych inklinacjach w baśniach Szelburg-Zarembiny pisze K. Kuliczkowska. Zob. K. Kuliczkowska, W *kręgu baśniowego realizmu – Ewa Szelburg-Zarembina*, [w:] *Prozaicy XX-lecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1973, s. 668.

Cyfrosiej czy Lądomierz. W tak realnie zarysowaną przestrzeń wpisuje Szelburg-Zarembina dwa fantastyczno-baśniowe wątki: walkę ze złem, reprezentowanym przez upersonifikowaną Nudę, która wywołuje uczniowską apatię i niechęć do nauki. Drugi wątek przedstawia historię tytułowego duszka Dzińdzińnika – w rzeczywistości chłopca przemienionego w szkolny dzwonek na skutek zaklęcia rzuconego przez Wielkiego Czarodzieja. Było to karą i równocześnie pokutą za bezmyślne zniszczenie „pergaminowej księgi", za zuchwałe naruszenie tabu. Karą tym okrutniejszą, iż wiązała się z utratą ukochanej matki oraz własnej tożsamości. Bohater pod postacią szkolnego dzwonka doświadcza samotności i odrzucenia, bólu niewiedzy. Prawo baśni pozwala oczywiście na odwrócenie czaru i rehablitację pod warunkiem wszakże ofiary i poświęcenia.

W nowelistycznej ramie autorka umieściła doskonale znany schemat inicjacyjny, odpowiednio przekształcony i uwspółcześniony. Dlatego odkupienie winy i pomoc nie wymaga od chłopców niebezpiecznej wyprawy po cudowne ziele, heroicznej walki ze smokiem albo samym Czarodziejem. Zaklęcie może odwrócić ich pilna nauka oraz wzorowe zachowanie na lekcjach w ciągu całego długiego tygodnia. Nie trzeba dodawać, iż wywiązują się z zadania z wytrwałością godną bajkowych herosów. Powrót do ludzkiej postaci umożliwiła oczywiście także wewnętrzna przemiana chłopca-duszka, który pod postacią dzwonka życzliwością okazywaną kolejnym uczniom odradza się moralnie. W wyniku omówionych wyżej zabiegów baśń Szelburg-Zarembiny wydaje się być wyłącznie pretekstem do moralistyczno-dydaktycznych pouczeń. Tak się jednak nie dzieje.

Autorka *Przedziwnych przygód...* nigdy nie kryła zachwytu baśniopisarstwem Andersena i jego „podszytą dzieciństwem" wyobraźnią. Wiele dowodów tych czytelniczych fascynacji znajdziemy w analizowanym utworze. Począwszy od formy gatunkowej (baśń nowelistyczna), poprzez koncepcję dzieciństwa, które balansuje tutaj między idyllą a cierpieniem, a także skłonność do alegoryzacji treści i wreszcie wyraźne nacechowanie etyczne. Przyjęcie tej Andersenowskiej filozofii twórczej sprawia, że pod rezonerską warstwą w utworze Szelburg-Zarembiny odkryć można jeszcze raz opowiedzianą historię bohatera dojrzewającego duchowo i psychicznie. A to z kolei nadaje jej wymiar paraboliczny.

Efekty zbliżone do stylu realistycznomagicznego autorka *Przedziwnych przygód duszka...* osiąga głównie na poziomie stylistyki opisu

przestrzeni oraz narracji wiernych tradycyjnym metodom realistycznym. Proponuję baczniej przyjrzeć się jednemu z fragmentów otwierających powiastkę: „W długim szkolnym korytarzu, nęcącym przedziwnymi schowkami i zakamarkami, stoi czarna szafa, rzeźbiona w dziwne, kurzem zarosłe desenie, a na tej szafce przebywa duży, mosiężny dzwonek"[38]. Pozornie narrator spełnia się w roli bacznego obserwatora. Orientuje w przestrzeni wydarzeń i wychwytuje ważne szczegóły. Należy do nich szafa i mosiężny dzwonek – konkretne przedmioty usytuowane w banalnej szkolnej scenerii. Zwyczajne wnętrze uniezwykla parę znaczących epitetów, odpowiednie oświetlenie, uwypuklenie patyny czasu tudzież secesyjna niejednoznaczność ornamentu zdobiącego szafę (wyraźna aluzja do motywu metamorfozy). Styl opisu nie pozostawia też wątpliwości, że patronuje Szelburg-Zarembinie autor *Pasterki i kominiarczyka*[39]. Całe zainteresowanie skupia się na dzwonku, swoiście spersonalizowanym, bo ten – co istotne – nie znajduje się, lecz przebywa na szafie. W tak ukształtowanej ekspozycji uderza nastrój zintensyfikowanej tajemniczości, w której pobrzmiewają echa upodobań romantyków. Dalej narrator tworzy prawdziwą antologię tajemniczych atrybutów dzwonka: „tajemniczy", „zaczarowany", „niezwykły", ale i cechy wskazujące na praktyczność i funkcjonalność: „mosiężny", „czcigodny", „solidny". Codzienność miesza się z niecodziennością. Pod warstwą realistycznego opisu skrywa się warstwa naddanej semantycznie niezwykłości. Powszedniość odmieniona dzięki wrażliwości poetyckiej Szelburg-Zarembiny opalizuje innym światłem, staje się barwniejsza, a tym samym wyjątkowa. Co ważniejsze, efekty osiąga odpowiednio stymulując mechaniką realistyczną. Estetyka baśniowej przypowieści sprzęgnięta została z ideą utworu, w którym intencja moralizatorska splata się z dualistyczną wizją człowieka.

Dotknięto tutaj zaledwie jednego z walorów baśniowo-realistycznego warsztatu pisarki. *Przedziwne przygody duszka Dzińdzińnika* sygnalizują dopiero pewną tendencję, jaka rozwijać się będzie w powo-

[38] E. Szelburg-Zarembina, *Przedziwne przygody duszka Dzińdzińnika*, [w:] tejże, *Dzieła. Bajki i baśnie*, wybór i oprac. H. Skrobiszewska, red. A. Zagórska-Czarnecka, t. 11, Lublin 1972, s. 41.

[39] Andersen potrafił wydobywać z przedmiotów tajemniczość i niesamowitość. Doskonale oddaje to opis szafy inicjujący baśń *Pasterka i kominiarczyk*: „Czy widziałeś kiedy taką prawdziwą, starą szafę, sczerniałą ze starości, ozdobioną rzeźbami i girlandami? Taka szafa stała właśnie w pewnym salonie, odziedziczona po prababce, i była od góry do dołu rzeźbiona w róże i tulipany, miała mnóstwo najosobliwszych ozdób, a pośród nich małe jelenie głowy wysuwały rogi". (H.Ch. Andersen, *Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1975, s. 39).

jennej prozie. Późniejszy zbiorek *Rzemieślniczek wędrowniczek* z 1929 roku, z którego pochodzi baśń O *szklarzu i różowych szybkach*, wykorzystuje krytyczne spojrzenie realisty jeszcze w inny sposób. A mianowicie, by zracjonalizować baśniowe cudowności, nadać im wymiar pożytecznych, ułatwiających życie zwykłym śmiertelnikom. Stają się pretekstem do afirmacji pracy, zachęty do bycia potrzebnym, piętnują natomiast odmienne postawy. Podobne intencje i sposób wykorzystania techniki realistycznej prezentuje wydany na początku lat 60. zbiór Ireneusza Iredyńskiego *Bajki – nie tylko o smoku*. W ocenie Violetty Wróblewskiej „Autor odwołuje się do znanych motywów baśniowych [...]. Jednocześnie okiem realisty dostrzega ludzkie wady, ujawniające się w codziennym życiu i wyraźnie je krytykuje"[40]. Na prawach koniecznej dygresji wypada zaznaczyć, iż nadanie magii wymiaru utylitarnego czy wykorzystywanie jej do recenzowania ludzkich postaw albo przejawów współczesnego życia nie można identyfikować z realizmem magicznym. Dla poetyki tych utworów proponowałabym zarezerwować bardziej adekwatne określenie baśniowy realizm[41].

Opowieści niezwykłe Włodzimierza Perzyńskiego

Jeszcze jedno przedsięwzięcie literackie czasów dwudziestolecia międzywojennego zasługuje na uwagę ze względu na wyraźną antycypację, tym razem wątku realnomagicznego. Chodzi o *Pana Rozpędka* Włodzimierza Perzyńskiego z cyklu *Opowieści niezwykłe*. Zbiór wyrastający jeszcze z tradycji młodopolskiej, a wydany po raz pierwszy w 1917 roku. Perzyński, pilny uczeń „młodopolskiej lekcji fantazji" – za jakiego uznał go Grzegorz Leszczyński[42], jawi się dość osobliwie w gronie innych przywoływanych w rozważaniach twórców literatury dziecięco-młodzieżowej. Znany przede wszystkim ze swoich dramatów czy felietonów, pozostawił efemeryczny zbiór baśni zupełnie zapomnianych i współcześnie niewznawianych (reedycja w 1929 roku). Składa się nań pięć utworów niejednorodnych gatunkowo, o cechach baśniowych przypowieści, realistycznych i fantastycznych nowel, baśni literackich. Reprezentują ponadto bardzo szeroką paletę estetyczno-stylistyczną: groteskę, czarny humor, satyrę obyczajową, karykaturę, elementy na-

[40] V. Wróblewska, *Przemiany polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 90.

[41] Por. rozdz. 4.

[42] Zob. G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci*, Warszawa 1990, s. 76.

turalizmu etc.[43] Poza *Panem Rozpędkiem* są to: *Jak Dudek został od razu dorosłym człowiekiem, Gałganiarz i Patyczek, Przygody Chudego Patyczka* oraz *O szczupaku, który umiał tańczyć*. Zdaniem Ryszarda Waksmunda, który *Opowieściom niezwykłym* poświęcił mały fragment swojego studium na temat drogi „od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej", Perzyński wprowadził do rodzimej baśni klimat antymieszczańskiej satyry. Badacz podkreślił interesującą grę z baśniowymi szablonami, parodiowanie oraz trawestowanie znanych motywów i wątków. Dostrzegł też nowe akcenty – sugerowane zresztą w tytule zbioru, który jest oczywiście ukłonem w stronę mistrza opowieści z dreszczykiem Edgara Allana Poego – mianowicie akcenty „gry ze strachem" (znane sformułowanie Cailloisa). Karykaturalne wyolbrzymienie oraz skontrastowanie mieszczańskiego ładu z kompletnym „szaleństwem" podkreśla z kolei w *Opowieściach niezwykłych* Joanna Papuzińska[44].

Na tle zbioru zdecydowanie wyróżnia się *Pan Rozpędek*, o ile bowiem pozostałe utwory zasługują na miano baśni literackich, partie fantastyczne sąsiadują tu z realistycznymi, pojawia się repertuar baśniowych postaci i motywów: kije-samobije, magiczny pieniądz, zła czarownica itp., o tyle opowieść o nadmiernie „rozpędzającym się" szewcu nie ma nic wspólnego z baśnią. Przypomina natomiast dziwaczne groteski Poego, czytane z zapartym tchem przez młodopolan (Zenona Przesmyckiego, Antoniego Langego, Bolesława Leśmiana). Uczyli się od niego ewokowania nastroju niesamowitości i grozy, a także kreowania dziwacznych postaci neurasteników bądź psychotyków cierpiących na rozdwojenie jaźni.

Tytułowy pan Rozpędek w zasadzie niczym nie ustępuje swoim literackim pobratymcom. Solidny rzemieślnik, dzielny jak pogromca wawelskiego smoka szewc Skuba albo szewczyk Dratewka. Bynajmniej nie cierpi z powodu szewskiej rutyny wzorem Sajetana Tempego z dramatu Witkacego *Szewcy* czy Andrzeja Panika, właściciela warsztatu przy Kanoniczej 19 w Krakowie, z groteskowej powieści Jalu Kurka *Kim był Andrzej Panik*? Problem szewca z utworu Perzyńskiego polega na czymś innym:

---

[43] Różnorodność konwencji oraz szeroki kontekst literackich nawiązań utworu odsłania Maria Jolanta Olszewska w interesującym szkicu *Młodopolska gra z wyobraźnią (Włodzimierz Perzyński, Opowieści niezwykłe)*, [w:] *Sto lat baśni polskiej*, red. G. Leszczyński, Warszawa 1995, s. 59–65.

[44] Zob. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci...*, dz. cyt., s. 220–221; J. Papuzińska, *Zatopione Królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1989, s. 204.

> Jak wyszedł na miasto, z początku szedł powoli, a potem coraz prędzej, aż wreszcie jak się rozpędził, to tak pędził, że prześcigał dorożki i tramwaje. Ma się rozumieć po mieście tak biegać nie można, toteż pan Rozpędek miewał rozmaite przykre zajścia. Jedni ludzie myśleli, że goni złodzieja, inni, że on sam jest złodziejem, zaczynali biec za nim i kończyło się na tym, że pan Rozpędek o coś się potykał, przewracał jak długi, a inni na niego. Kilka razy w ten sposób o mało co pana Rozpędka nie zaduszono. Gorzej było w domu. Gdy pan Rozpędek brał się do roboty i zaczynał wbijać gwoździe w obcas, z początku bił młotkiem powoli, a potem coraz prędzej, coraz prędzej aż wreszcie, jak się rozpędził, walił tak, że zawsze cały obcas roztrzaskał. Buty były na nic i pan Rozpędek zamiast dostać za robotę pieniądze, musiał jeszcze nowe buty ludziom odkupywać[45].

Przypadłość staje się przyczyną serii nieszczęść: nieudanych zalotów do wdowy pani Lubigrosikowej i w konsekwencji miłosnego zawodu. Podczas wspólnego spaceru znów nazbyt się rozpędza i wlecze swoją wpół omdlałą i przerażoną towarzyszkę po kamieniach. Traci warsztat, a następnie z powodu długów trafia do więzienia. Bezsilność i brak kontroli nad własnym ciałem są powodem nieustannej frustracji oraz lęku przed samym sobą. Zaskakuje wszelako, iż ten pesymistyczny wydźwięk utworu zostaje niejako złamany dowcipem sytuacyjnym, satyrą obyczajową i karykaturą. Źródeł tej sensomotorycznej nadpobudliwości pana Rozpędka należałoby szukać, konstatuje Maria J. Olszewska, w podręcznikach neuropsychiatrii[46], która skądinąd rozwijała się w czasach Perzyńskiego.

Autor buduje świat przedstawiony utworu na wzór realistyczny. Tworzy bardzo wiarygodną rzeczywistość współczesnej sobie Warszawy z zacięciem przenikliwego krytyka i obserwatora. Kolejne istotne spostrzeżenie: nadprzyrodzona „rozpędliwość" czy anomalia bohatera, w końcu przeciętnego szewca, funkcjonuje w rzeczywistości absolutnie realistycznej. Najbliższe otoczenie, przechodnie na ulicy dostrzegają dziwną właściwość Rozpędka, ale znajdują dla niej racjonalne, potoczne usprawiedliwienie w rodzaju: „goni złodzieja" lub „sam jest złodziejem". Żadna czarodziejska czy fantastyczna siła nie odpowiada za zachowanie szewca. Od początku narrator oswaja czytelnika z normalnością całej sytuacji, bo nawet sam zainteresowany zdołał się już dawno przyzwyczaić, i gdyby nie uczucie do pani Lubigrosikowej, prawdopodobnie zdołałby jakoś zaakceptować swo-

[45] W. Perzyński, *Opowieści niezwykłe*, wyd. 2, Kraków 1929, s. 59.

[46] M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 63.

ją skazę. Rzeczywistość usankcjonowana przez narratora z logicznej przekształca się w tragikomiczną, zwariowaną, lecz wszystko wokół jakby pozostaje bez zmian. Otoczenie nadal jest zwyczajne, by nie powiedzieć, trywialne. Interpretatorzy *Opowieści niezwykłych* dopatrują się w nich gier z konwencjami baśniowymi, intertekstualności, tymczasem w tym skromnych rozmiarów opowiadaniu toczy się gra z czytelnikiem, który zastanawia się, czy traktować dziwne zachowanie Rozpędka w kategoriach medycznych czy fantastycznych. Wahanie – podstawowy sygnał fantastyczności – nie zmienia faktu, że szybko przyzwyczajamy się do ataków „rozpędu" i współczujemy nieszczęsnemu bohaterowi. Sumując: status przypadłości szewca jest niejednoznaczny, niedookreślony, komiczna postać pędzącego ulicami pana Rozpędka nie zaskakuje ani narratora, ani czytelnika, więc jak w fantastyce, wszystko odbywa się na tle możliwego i znanego świata.

Wysoce ryzykowne byłoby stwierdzenie, że oto Perzyński już w modernizmie miał intuicję realisty magicznego i że pisywał utwory w tej konwencji. Niemniej zastosowany chwyt fabularny, kreacja bohatera (przeciętny *everyman* naznaczony dziwnością) i umiejętne cieniowanie nastroju niesamowitości przybliżają nas do współczesnych utworów uznawanych przez krytyków za reprezentatywne dla tendencji. Posłużę się choćby jednym przykładem, co prawda z literatury francuskiej, znanej jednak młodemu czytelnikowi w Polsce. Można zauważyć wyraźne pokrewieństwo literackie między *Panem Rozpędkiem* a napisaną ćwierć wieku później nowelą Marcela Aymé *Przechodzimur*[47]. Uznawaną przez interpretatorów za przykład działania poetyki realistycznomagicznej. Wiele łączy te dwa utwory. Przede wszystkim bohater – przeciętny urzędnik, obdarzony jednakże nadzwyczajną cechą – zdolnością przenikania przez mury. Początkowo skrępowany i przestraszony, próbuje pozbyć się przypadłości. Z czasem odkrywa jej zalety, co pozwala mu wyjść z cienia i pozbyć się kompleksów, jednak wiedzie do katastrofy. Przechodzimur wykorzystuje swoją zdolność, aby rabować banki, ostatecznie staje się pospolitym przestępcą. Obydwaj – szewc i urzędnik – dzielą ze sobą zmęczenie nadludzkimi cechami. Podobnie dzieje się z bohaterem opowiadania *List do nieznajo-*

[47] Marcel Aymé – francuski pisarz i dramaturg (m.in. powieści *Zielona kobyła*, *Rusałka*), jest autorem również kilku zbiorów bajek dla dzieci, do najbardziej znanych należą zbiory *Bajki kota na płocie*, *Czerwone opowieści kota ze starej wierzby*, *Niebieskie opowieści kota ze starej wierzby*. Zob. hasło *Marcel Aymé*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, dz. cyt., s. 21; S. Jakóbczyk, *Wspomnienia z literatury francuskiej XX wieku*, Poznań 2001, s. 133–135.

mej w Paryżu Julio Cortázara. Jego przypadłość jest jeszcze bardziej zadziwiająca, ponieważ ma zwyczaj regularnie wymiotować królikiem. Dysfunkcja była nieszkodliwa do momentu, kiedy wymknęła się spod kontroli i przekształciła w patologię. Nasilające się symptomy choroby oraz niemożność zapanowania nad nimi prowadzi do samotności, cierpienia, a w konsekwencji do samobójstwa[48]. Cortázar również troszczy się o wywołanie wrażenia rzeczywistości realnej. Element fantastyczny wydobywa jakby z „głębi" świata, którego logika co prawda się chwieje, lecz on pozostaje niezmieniony. Tak manipuluje reakcjami odbiorcy, że ten znów zaskoczony i niepewny intencji autora, szybko akceptuje anomalię[49].

Przedstawione powyżej egzemplifikacje być może słabo wywiązują się z obowiązku bycia znaczącymi reprezentacjami realnomagicznych technik na obszarze rodzimej prozy dla dzieci i nastolatków. Nie roszczą sobie praw do bycia typowymi utworami utrzymanymi w poetyce realistycznomagicznej. Wydobyte z otchłani zapomnienia utwory (tylko kilku wytrwałych badaczy o nich pamięta), służą jako pewna sugestia, gdzie potencjalnie zaczynał się realizm magiczny i jak się kształtował. Są też wskazówką, a nawet zachętą do powrotu literaturoznawców do twórczości z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Albowiem rekonstrukcja wszystkich zjawisk podobnych realistycznomagicznym domaga się osobnego potraktowania.

Refleksy realizmu magicznego w nowszej prozie dla nastolatków

Prowadzone analizy koncentrowały się dotychczas na powierzchni tekstów. Skupiały się z wiadomych względów na tajnikach warsztatu konstrukcyjno-stylistycznego. Inspiracją do zejścia pod powierzchnię oraz szukania innych możliwych zbliżeń do problematyki realizmu magicznego w naszym piśmiennictwie dla niedorosłych dostarczyło ciekawe spostrzeżenie, a mianowicie mocno wyeksponowana rola okna w omawianych utworach. Pojawiają się w różnych kontekstach, funkcjach i znaczeniach. Protagonistka powieści Zdzisława Domolewskiego

[48] Por. interpretację J. Dąbrowskiej, *Fantastyka a realizm magiczny*, „Nowa Fantastyka" 1998, nr 5.

[49] Zob. M. Aymé, *Przechodzimur i inne opowiadania*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1979. Por. A. Baluch, *Realizm magiczny*, [w:] tejże, *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków*, Kraków 2005, s. 126.

pisze swój pamiętnik siedząc zawsze przy oknie. Często pośredniczy w jej obserwacjach świata zewnętrznego albo odwrotnie – wnętrz i ludzi, kiedy przez okienną szybę rozpoznaje po Tamtej Stronie zmarłych dziadków. Inny zaś, obcy widok za oknem w domu wujostwa odbiera poczucie bezpieczeństwa. Małe, niepozorne okienko w *Plaży tajemnic* pokazuje, wbrew potocznej logice, wymarzoną wakacyjną pogodę i zwiastuje wielką przygodę. Nagromadzenie okien, zaokiennych widoków, oszronionych szyb napotykamy w baśni Tomaszewskiej. Autorka przydziela im rolę ważnego motywu fabularnego. Nie bez znaczenia jest oczywiście pora roku, w której szyba i okno nabierają wyjątkowego wyglądu oraz charakteru. Chociaż o oknie czy szybie nie wspominają *Szczególnie małe sny*, ale poprzez centralny motyw czarodziejskich okularów także wpisują się niejako w „szklany krąg semantyczny". Uwypukleniu tego ważnego elementu przestrzeni, ale i interesującego motywu tematycznego patronuje metodyka odwołująca się do założeń krytyki tematycznej[50] oraz teoria przestrzeni francuskiego badacza wyobraźni Gastona Bachelarda.

Punktem wyjścia warto uczynić okno sensu *stricto* realistyczne. Posłużmy się w tym celu fragmentem jednej z najznakomitszych polskich nowel realistycznych, której akcja niemal nie opuszcza okiennych ram:

> I u mecenasa, i u nowych lokatorów okna przez cały dzień były otwarte. Kiedy więc pan Tomasz usiadł na swoim fotelu, doskonale mógł widzieć, co się dzieje u jego sąsiadek. Były tam sprzęty ubogie. Na stołach i krzesłach, na kanapie leżały tkaniny przeznaczone do szycia i kłębki bawełny na pończochy [...]. Dziewczynka zwykle siedziała przy oknie. Było to dziecko z ciemnymi włosami i ładną twarzyczką, ale blade i jakieś nieruchawe. Czasami dziewczynka za pomocą dwu drutów wiązała pasek z bawełnianych nici. Niekiedy bawiła się lalką, którą ubierała i rozbierała powoli, jakby z trudnością. Czasami nie robiła nic, tylko siedząc w oknie przysłuchiwała się czemuś.
>
> Pan Tomasz nie widział nigdy, ażeby dziecię to śpiewało lub biegało po pokoju, nie widział nawet uśmiechu na bledziutkich ustach i nieruchomej twarzy. „Dziwne dziecko!" – mówił do siebie mecenas i począł przypatrywać się jej uważniej. Spostrzegł raz [...], że matka dała jej mały bukiecik. Dziewczynka ożywiła się nieco [...] i usiadłszy w swoim oknie rzekła: – Prawda, mamo, że tu jest smutno... Mecenas zgorszył się. Jak mogło być

[50] A. Baluch, *Krytyka archetypowo-mitograficzna i tematyczna w badaniach nad literaturą dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch i K. Gajda, Kraków 2001, s. 24–30.

smutno w domu, w którym on od tylu lat miał dobry humor! Jednego dnia mecenas znalazł się w swoim gabinecie około czwartej. W tej godzinie słońce stało naprzeciw mieszkania jego sąsiadek, a świeciło i dogrzewało bardzo mocno. Pan Tomasz spojrzał na drugą stronę podwórza [...]. Oto co spostrzegł:
Mizerna dziewczynka oparłszy głowę na ręku położyła się prawie na wznak w swoim oknie – i – szeroko otwartymi oczyma patrzyła prosto w słońce. [...]
– Ona nie widzi! – szepnął mecenas[51].

Żadnych wątpliwości nie pozostawia ani autorstwo, ani utwór, z którego pochodzi przytoczony passus. Oczywiście mamy do czynienia z *Katarynką* Bolesława Prusa. Ileż ładunku znaczeniowego udało się zmieścić na linii: okno–okno, nie ruszając postaci z miejsca! Od dawna rozpisują się na temat znamienici interpretatorzy twórczości autora *Lalki*. Narrator kreśli obrazek ujęty w okienną ramę, „szkic fizjologiczny", ale i równocześnie wydobywa symboliczną głębię. W tych kilku scenach Prus, nawiasem mówiąc, krótkowidz[52], co przypominają biografowie, daje niezrównaną lekcję mikroobserwacji świata oraz kreowania przestrzeni[53]. Pokazuje, ile informacji może dostarczyć uważna obserwacja oraz jak znaczącym miejscem może być okno.

Okna mają ugruntowaną tradycję w bajkach magicznych[54]. Są to zazwyczaj wysoko umieszczone okienka w trudno dostępnych wieżach na „szklanych górach". Jedyny kontakt ze światem dla uwięzionych w nich królewien. Przez nie z nadzieją na szczęśliwe życie wypatrują uwolnienia i wysiłki kolejnych rycerzy, próbujących dostać się na górę. W okienku czeka zapowiadana nagroda, zwieńczenie pełnych niebezpieczeństw prób, jakie przechodzi bohater. Tytułowej Roszpunce z baśni braci Grimm umożliwia spuszczenie liny z włosów dla swojego wybawcy i przyszłego męża. Motyw zamknięcia dziecka w baszcie z maleńkim okienkiem („zastrzeżone pomieszczenie"), niemal pozbawionej

[51] B. Prus, *Katarynka*, wyd. VII, Warszawa 1974, s. 9–10.

[52] Zob. J. Bachórz, *Wstęp*, [do:] B. Prus, *Lalka*, Bibl. Nar., S. I., nr 262, t. 1, Wrocław 1991, s. XLVII.

[53] Barbara Dyduch jest autorką propozycji metodycznej, jak wprowadzać ucznia szkoły podstawowej w problematykę przestrzeni utworu literackiego, właśnie na przykładzie *Katarynki*. Zob. B. Dyduch, *Jak wprowadzać dziecko w świat prozy*, [w:] *Nauczanie języka polskiego...*, dz. cyt., s. 283.

[54] Por. definicję okna [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. J. Kania, Kraków 2000, s. 284; P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998, s. 380–383.

dostępu światła, wiąże się, co warto przypomnieć za pracami Proppa, z bajkową formą „wzmocnionego zakazu" opuszczenia domu[55]. Okna pełnią w baśniach funkcję sygnalizatora dobrej lub złej nowiny, powiewają z nich szarfy, chorągwie informujące o narodzinach królewskiego potomka czy powrocie władcy ze zwycięskiej wyprawy.

Także fantastyka literacka czy utwory *stricte* realistyczne wykorzystują ten motyw głównie jako wejście do wewnątrz bądź wyjście na zewnątrz. Małemu czytelnikowi trudno wyobrazić sobie, aby unosząca się w powietrzu Karolcia z powieści Marii Krüger opuszczała mieszkanie przez drzwi albo tą samą drogą opuszczał dom państwa Darling Piotruś Pan. W okrągłej ramie okienka, jak w kosztownym medalionie, zamknęła natomiast swoją bohaterkę Jadwinię Deotyma *(Panienka z okienka)*. Pierwsze kontakty z tajemniczym Balonikarzem z utworu *Ucho, dynia, sto dwadzieścia pięć!* (autorstwa M. Krüger) odbywają się wyłącznie za pośrednictwem okna. Spontaniczność i żywy temperament „panien z mokrą głową" Makuszyńskiego ujawnia się miedzy innymi w upodobaniu do ucieczek oknem. To miejsce kojarzy się z „zatrzymaniem", swoistą kontemplacją w charakterystycznej pozycji z dłońmi podpierającymi głowę, zbliżonej do „pozycji myśliciela", o której pisał Bachelard[56]. Z tym, że obiektem intensywnego skupienia uwagi nie jest ogień, lecz świat widziany lub wyobrażany po drugiej stronie szyby. Pięknie bezruch w oknie nastoletnich bohaterów pokazuje Maria Ewa Letki, na przykład w powieści psychologicznej *Od dziś za tydzień*. Autorzy prozy dla młodszych dzieci – ze względu na specyfikę oczekiwań odbiorczych – rzadko decydują się na takie zwolnienia biegu akcji, chwile zamyślenia bohatera czy skupienie się na wycinku rzeczywistości. Szczegółowe opisy terenu, w przeciwieństwie do wyglądu postaci, mało interesują małego odbiorę, który skrzętnie omija te partie tekstu. Nie podano oczywiście wielu innych możliwych wariantów wykorzystania tego motywu, ale pojawią się one jeszcze przy okazji dalszych dociekań.

Zadziwiające jest upodobanie narratora i tytułowego bohatera *Balu u zegarmistrza Teofila* do okien. Prowokuje do określonych skojarzeń. Wielkie przywiązanie do wszelkich szklanych powierzchni (okna, wystawy sklepowe, oranżerie itd.) wykazywali realiści

[55] Zob. W. Propp, *Nie tylko bajka*, przeł. i wybrała D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 98.

[56] „Pozycja myśliciela" (oparte łokcie na kolanach z głową w dłoniach) jest naturalna osobie siedzącej przy ogniu, zauważył analityk wyobraźni poetyckiej (por. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, wybór J. Błoński, Warszawa 1975, s. 33).

dziewiętnastowieczni. Miały gwarantować ogląd bez zniekształceń, przezroczysty styl i obiektywizm. Lubili małe wycinki świata pokazywać w okiennych ramach[57]. Oczywiście porównywanie baśni Tomaszewskiej z modelem powieści realistycznej epoki Prusa byłoby wielkim nadużyciem, niemniej jednak okno pojawia się tutaj równie często jak w XIX-wiecznych powieściach realistycznych. Okrągłe „niby okno kajuty okrętowej" w domu zegarmistrza występuje również w tradycyjnej roli wygodnego punktu obserwacji, umożliwiającego dokonanie opisu miasteczka i nakreślenia mapy terenu. Mało tego, narrator lokuje się często na wzniesieniu, czyli „wysokim punkcie", dogodnym do szczegółowej rekonstrukcji przestrzeni. Sprzyja temu usytuowanie dworku na terenie górującym nad miasteczkiem. Funkcje tego motywu są jednak daleko bardziej złożone. Wieczorami za pośrednictwem okien, w których palą się światła, odbywa się niezwykły akt komunikacji między Teofilem a mieszkańcami, kiedy ten spogląda na rozświetloną dolinę. Światła domów tworzą swoisty „świetlny alfabet", komponują się równocześnie w rodzaj wielkiej konstelacji z domem Teofila jako centrum.

Symboliczne znaczenie obok zegara ma kolorowa latarenka na szczycie dachu domu Teofila oraz ogień w kominku. Powstaje zatem zamknięta i wspólna przestrzeń, odcięta od świata zewnętrznego. Zarysowana została tym samym, sięgnijmy po terminologię Gastona Bachelarda, szeroka „przestrzeń szczęścia"[58]. Światło w oknie niewątpliwie urasta do rangi symbolu życia, a także siły twórczej, która emanuje z domu Teofila. To ono przyciąga małych mieszkańców[59]. Wymiana informacji następuje też w przeciwnym kierunku: w oknach zegarmistrza dzieci wypatrują świateł, czyli sygnału powrotu do miasteczka gospodarza i przyjaciela. Nie przypadkiem czynią to często z analogicznej perspektywy, zza okien własnych domów:

> Przyłożyła wargi do parzącego od zimna szkła i zaczęła chuchać z całych sił. Srebrny mech zmatowiał, zaparował. [...] Trzeba odsłonić chociaż tyle

[57] Informacje podaję za: T. Budrewicz, *Przedmiotowość – scjentyzm – styl (Konteksty stylu Konopnickiej, Orzeszkowej i Prusa)*, [w:] *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1990, s. 306–309.

[58] Zob. G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni"*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972, s. 386.

[59] Ogień, który daje światło i poczucie bezpieczeństwa, to wyraźnie rysujący się „wielki temat" *Balu u zegarmistrza Teofila*. Zob. A. Baluch, *Krytyka archetypowo-mitograficzna...*, dz. cyt.

szyby, żeby można było wyjrzeć przynajmniej jednym okiem. Dobrze, że dom zegarmistrza Teofila jest akurat na wprost i wysoko na wzgórzu, a okna u niego wielkie, a światło w tych oknach bardzo jasne, jaśniejsze niż gdzie indziej [...]. Chuchała, aż wreszcie w srebrnym mchu wykwitła ciemna, nierówna plama – maleńki kawałeczek nocy za szybą [s. 24].

Druga godna zauważenia funkcja dotyczy wspomnianego w cytacie motywu oszronionej jakby onirycznej szyby. Szron, mróz, biel tworzą zasadnicze komponenty baśniowej estetyki. Kiedy połączą się z dziecięcą wrażliwością, nietrudno o przemianę rzeczywistości w bajkę. Istnieje w tej scenie wyraźne nawiązanie do bodaj najsłynniejszej zimowej baśni – *Królowej Śniegu* Andersena. Dla porównania taki oto passus: „okna były często zupełnie zamarznięte; ale wtedy dzieci ogrzewały przy piecu miedziaki i przykładały je do zamarzniętych szyb, tak, że robiła się świetna dziurka do patrzenia, taka okrągła, okrągła; przez tę dziurkę patrzało kochane, miłe oko, przy każdym oknie jedno"[60]. Inna oczywista aluzja do utworu „genialnego dziwaka z Odense" przejawia się w motywie odczarowania dziewczynki z „kawałkiem lodu zamiast serca", o czym pisano w poprzednim rozdziale książki.

A zatem w motywie okna krzyżuje się przywiązanie narratora do spojrzenia swobodnie przenikającego szklane płaszczyzny, do wiernego opisu oraz do realistycznego „typu prawdy artystycznej, najbardziej wierzytelnej w konfrontacji dzieła literackiego z życiem"[61], by posłużyć się sądem Henryka Markiewicza, z chęcią ucieczki od iluzji realnego w stronę niezwykłości. W dziecięcej wyobraźni okryta mroźnymi kwiatami szybka zamienia się nocą w „ekran ogromnego telewizora", na którym ukazują się sny (jakaż przepaść dzieli ten urokliwy obrazek od okna-ekranu naturalistów)[62]. Mała czarna plamka na oszronionej szybie ma nawet zdolności transmisyjne, zdoła zanieść ukochanemu przyjacielowi wiadomość od stęsknionej dziewczynki. Motyw ten ilustruje więc długo utrzymującą się w realistycznej prozie dziecięco-młodzieżowej tendencję – jak trafnie rzecz ujął krytyk Jan

[60] H.Ch. Andersen, dz. cyt., s. 158.

[61] Podaję za: A Brodzka, O *pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Seria 1, wybór H. Markiewicz, wyd. 2 (poszerzone), Wrocław 1987, s. 299.

[62] Postulat okna-ekranu wysunął czołowy naturalista Emil Zola. Chodziło o stworzenie opisu, który powinien być odbierany przez czytelnika jako zależny od spojrzenia postaci, nie zaś od wiedzy pisarza. „Otwarte okna" dawały ponadto iluzję otwartości wnętrza, w którym każdy ruch może stanowić materiał badawczy. Zob. T. Budrewicz, dz. cyt., s. 306–307.

Zygmunt Jakubowski – do „interweniowania w obszary malarskie"[63], a zarazem tę skłonność podważa. Właściwie należałoby powiedzieć inaczej: godzi perspektywę realistyczną (kojarzoną z racjonalnością, światłem, jawą, wzrokowym oglądem) z perspektywą magiczną (irracjonalność, poznanie pozazmysłowe, sen). Narrator na przemian wykorzystuje okno, raz w roli łącznika ze światem zewnętrznym czy narzędzia wnikania do wnętrz, innym razem stymulatora zjawisk nieuchwytnych dla empirii.

W baśni Tomaszewskiej okno — zaryzykuję stwierdzenie – można potraktować jako *sui generis* metaforę „współdziałających sprzeczności", które ulokowane są na jednej osi, w jednej płaszczyźnie: między wzrokiem obserwatora znajdującego się wewnątrz a pejzażem za oknem. Metaforę, jak się wydaje, zdolną oddać charakter realizmu magicznego w prozie dla dzieci i nastolatków. Lektura hasła „okno" w słowniku symboli dostarcza potwierdzenia powyższego wniosku. Czworokątny kształt otworu konotuje przyziemność i racjonalność, świadomość, a jednocześnie jest „miejscem granicznym", gdzie świat wewnętrzny styka się z zewnętrznym, gdzie realne styka się z marzeniem[64]. Według klasyfikacji Bachelarda proponowanej w *Poetyce przestrzeni*, okno dzieli przestrzeń na intymną i zewnętrzną[65]. W przypadku świata z baśni Tomaszewskiej ta granica się rozmywa, okno scala *orbis interior* z *orbis exterior*. Rozważania o realistycznomagicznych asocjacjach okien przypominają, że to miejsce godzi inną szczególną sprzeczność, związaną z typową potrzebą egzystencjalną. Przełamuje mianowicie, opozycję bycia „tu" i zarazem „tam", poza zasięgiem oka, nieruchomość – ruchomość, pasywność – aktywność. Patrząc przez okno można podróżować nie opuszczając miejsca, zauważał Jean Rousset, francuski przedstawiciel krytyki tematycznej. Inni badacze piszą o „oknach nudy i marzenia"[66]. A Maria Janion interpretuje okno jako synonim tęsknoty za tym, „co gdzie indziej"[67].

[63] J.Z. Jakubowski, O *niektórych problemach literatury dla dzieci i młodzieży*, [w:] S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*, t. 1: *Proza*, Warszawa 1983, s. 389.

[64] Zob. J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 284; P. Kowalski, dz. cyt., s. 380–383.

[65] G. Bachelard, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 386–390. Korzystam również z omówienia Ryszarda Przybylskiego zawartego w rozprawie *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, wyd. 2, Gdańsk 1996, s. 360–362.

[66] Dla uściślenia dodać trzeba, że Rousset powtarza tę myśl za Gorgesem Pouletem. Zob. J. Rousset, *Pani Bovary albo książka o niczym*, [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak i in., Warszawa 1998, s. 256.

[67] M. Janion, *Prace wybrane. Zło i fantazmaty*, t. 3, Kraków 2003, s. 308.

W przypadku dziecka – parapet, okno i nos dotykający szyby albo przywoływana pozycja *á la* myśliciel przy otwartym oknie – otoczenie to i gesty znamionują chęć chwilowego zatrzymania i bezruchu, ciekawość świata. Oczywiście pozycja przy oknie ma szereg innych znaczeń. Piękne wspominała dziecięcą pasję wysiadywania w oknie Maria Kuncewiczowa. Nazywała te momenty „pauzami w istnieniu", „stanem łaski", kontemplacją Natury. Były odwrotnością jej upodobania do ciągłego ruchu i aktywności. „Od tamtej pory – wyznała – trawi mnie niewygasający głód patrzenia. [...] Biegam od okna do okna, bo tam gdzie widać zielone łapy świerków, nie widać gwiazd klematisu, tam, gdzie kwitnie klematis, nie ma pasma mgły między brzozami"[68].

Warto odnotować, że nie tylko motyw okna symbolizuje koegzystencję sprzeczności. Samotnik, poeta-amator o bogatym życiowym doświadczeniu, zaprzyjaźniony z dziećmi, odbywający tajemnicze wyprawy. Miasteczkowy strażnik czasu, a także strażnik równowagi i ciągłości – zegarmistrz Teofil[69], potomek królewskiego zegarmistrza Drosselmeiera z historii o dziadku do orzechów, łączy w sobie cechy klasyka i romantyka. Klasyk ujawnia się w umiłowaniu sonetu, najbardziej klasycznej formie wiersza, w przyzwyczajeniu do ładu i stałego rytmu życia (regularnie nakręca zegary, zapala latarenkę). Znamiennym rekwizytem Teofila jest ogień w kominku, symbolizujący święty ogień poezji, czczony przez następców Horacego, a także okno – inwariant zwierciadła[70]. Duszę romantyka eksponuje specyficzny rodzaj wrażliwości. Wyczuwa, na przykład, niezauważalne dla przeciętnych ludzi zapachy i dźwięki natury, zachwyca się dziecięcym światoodczuciem albo snuje – znów przywołajmy badacza wyobraźni poetyckiej – „ma-

[68] Na połączenie „umiłowania pędu i zmienności" z upodobaniem do bezruchu i kontemplacji w pisarstwie Kuncewiczowej zwróciła uwagę Anna Sobolewska. Cyt. za: A. Sobolewska, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 32.

[69] Już imię Teofil jest znaczące – „umiłowany przez Boga", „przyjaciel Boga". Ma również ciekawych imienników. Do pierwszego ze znanych, biblijnego Teofila, św. Łukasz kieruje swoją Ewangelię i Dzieje Apostolskie. Jak się przypuszcza, wiedział już coś na temat chrześcijaństwa, ale chciał się dowiedzieć więcej. Drugi to Teofil z Antiochii, grecki myśliciel z I w. n.e., nawrócony na chrześcijaństwo. Gromił w swych pismach niedowiarków i przestrzegał, że zatrzyma ich „wiekuisty ogień". Informacje za: [dostęp: 15.04.2005] http://www.biblia.net.pl/cgi-bin/spb.cgi?:Teofil. Właśnie tej postaci poświęcił Czesław Miłosz wiersz *Teofil*, którego pierwsze wersy brzmią: „Nieuleczalna choroba Teofila / Jego pobożność, zanadto gorliwa./ W jego modlitwach odnawia się co dzień/ Boska łaskawość, opieka i miłość" (Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 50).

[70] Por. R. Przybylski, dz. cyt., s. 44–45.

rzenia przed ogniem"[71]. Najlepiej oddaje romantyczne drugie „ja" zegarmistrza jego ogród – demonstracyjnie zaniedbany (rzadki skądinąd w literaturze dla dzieci obraz ogrodu zimą) z ukrytą furtką w żywopłocie. Dzierży również latarenkę z „pomocniczym światłem", wskazującym drogę, zatem *par excellence* romantyczny atrybut[72].

Okno w *Zosi plecionej* Domolewskiego zdecydowanie oddziela przestrzeń intymną od zewnętrznej. Co tłumaczy się przede wszystkim introspekcyjną, pamiętnikarską formą powieści, ale również innymi czynnikami, do których niebawem wrócę. I tutaj motyw okna pełni rolę pośrednika w opisie, narzędzia ciekawych efektów optycznych. Występuje chociażby jako statyczny punkt subiektywnej obserwacji rzeczywistości wewnętrznej, jak ma to miejsce w poniższej deskrypcji seansu spirytystycznego:

> zbliżyłam się do okna i podciągnęłam na parapet. W naszym największym pokoju siedzieli jacyś ludzie. Zbliżyłam oczy do szyby i o mało nie poleciałam na trawę: tam byli rodzice mojej mamy, moi dziadkowie! [...] Poznałam ich z fotografii zebranych w rodzinnym pudełku. Przy stole siedzieli też inni ludzie, a między nimi pani Ewa Michalska. [s. 109].

Albo ruchomy punkt – w jadącym autobusie:

> Wracaliśmy po lekcjach autobusem, wszyscy już się do mnie przyzwyczaili, wiec miałam spokój. Oparłam głowę o chłodna szybę i patrzyłam. Moje oczy wycinały kolorowe, pstrokate obrazki. Każdy był tylko z plamek albo z pasków, a czasem z linii. Jakie to dziwne, gdy człowiek zaczyna tak patrzeć, widzi stare rzeczy odmienione, poprzebierane odświętnie, jak ludzie pod kościołem [s. 254].

Podobnych pejzaży „wnętrza" lub „zewnętrza", ograniczonych okienną ramą, spotkamy więcej. W drugim z fragmentów po raz kolejny ujawnia się malarska wrażliwość bohaterki-narratora utworu, która, o czym już mówiono, tworzy dwie równoległe opowieści: pierwszą zapisuje na kartach pamiętnika, drugą w formie rysunków. Kilkakrotnie zwracano uwagę na ten szczególny przejaw techniki mimetycznej w utworze, za pośrednictwem której protagonistka powieści rejestruje codzienne zwyczaje mieszkańców oraz wszystkie nadprzyrodzone zjawiska. Okno zmienia też funkcje: nie służy wyłącznie wyglądaniu

[71] Zob. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka...*, dz. cyt., s. 32.

[72] Zwierciadło i lampa według badacza romantyzmu Meyera H. Abramsa symbolizują przejście od klasycyzmu do romantyzmu (por. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2004).

przez nie, lecz dzieli przestrzeń. Powtórzyć trzeba, iż „wewnętrzność" (określenie Bachelarda), czyli dom, nie jest tu azylem, bezpiecznym schronieniem. „Zewnętrzność" przedstawia się równie ponuro. Zamknięcie konotuje, rzecz jasna, osaczenie, izolację, beznadziejną sytuację rodzinną, co wiąże się z „zachwianiem obrazu domu", niepewnej przestrzeni[73]. Wszystkie okna w domu Zosi są zamknięte (bohater utworu Tomaszewskiej regularnie wieczorami otwiera jedno z nich), podobnie jak okna w domu wyimaginowanych przybranych rodziców czy wujostwa. I dorośli widywani są na tle zamkniętych okien. Ojciec bohaterki, jedna z głównych postaci rodzinnego dramatu, od czasu utraty pracy i choroby żony wpatruje się w okno pustym, niewidzącym wzrokiem. Motyw ten inicjuje jednocześnie pewien ciąg punktów granicznych w utworze: drzwi, zepsuta furtka (znów zamknięcie), mostek, brama cmentarza czy wreszcie przejście do zaświatów.

Istnieje także wewnętrzna granica egzystencjalna – granica dojrzałości, którą przekracza dziewczynka. W każdej z nich tworzy szczelinę, prześwit. Zaczyna się od uchylenia bramy do zaświatów i wprowadzenie duchów między żyjących. Potem udaje się symboliczne uchylenie okna we własnym domu – szansa na porozumienie z ojcem i bratem. To okno wreszcie jest „świadkiem" nadprzyrodzonych wypadków. Z narzędzia mimetycznego opisu staje się niejako dowodem na prawdziwość wypadków przeczących zdrowemu rozsądkowi. Obok metaforycznych znaczeń, okno łączy racjonalne z irracjonalnym. Zmienia swoje pierwotne przeznaczenie: bardziej wiąże bohaterkę z resztą świata niż dzieli.

Narrator *Plaży tajemnic* nie przypisuje oknu w swoim utworze aż tak poważnej funkcji. Dowcipna opowieść o małej dziewczynce przeznaczona dla jej rówieśnic nie może nużyć rozbudowanym opisem. Koncentruje się na „niezwykłym dzianiu" i barwnej bohaterce. Utwór skomponowany jest tak, by „grać nim dalej" – parafrazując słowa Cieślikowskiego, opatrzony niezależnym tomikiem wierszy, ale i zasobem interesujących scenariuszy zabawowych. Dostarcza pomysłów chociażby różnych form ekspresji, od poezjowania i tworzenia własnych zbiorków, pisania zabawnych horoskopów dla przesądnych, poprzez pomysły na rzeźbienie w plastikowych butelkach (według instrukcji Plażowego Dziadka).

[73] Powtarzam sformułowanie Grzegorza Leszczyńskiego, który pisze o kryzysie „mitologii domu" we współczesnej prozie dla młodzieży. Zob. G. Leszczyński, *Kompleks mentora. Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia*, [w:] *Sezamie, otwórz się!...*, dz. cyt., s. 53.

Motyw niezwykłego okienka albo zaczarowanych szybek ma parę antecedencji w fantastyce literackiej. „Szybka szklana" ożywiona promieniem słońca snuje „cud-bajkę szkła", czyli *Szklaną górę*, baśń młodopolską Bronisławy Ostrowskiej. Pojawia się w poetyckiej formule początkowej o charakterze metatekstu, inicjując opowieść. Szczególnie interesujący wariant motywu okna odnajdziemy w zbiorze baśni Aleksandra Szczęsnego *Kolorowe okienko*. Ten zapomniany zupełnie twórca, również tłumacz baśni Andersena[74], zawarł w nich filozoficzne „drugie dno", jak zauważyła Jolanta Ługowska. Tytułowe kolorowe okienko u Szczęsnego symbolizuje podwójność świata: z jednej strony codzienna szarzyzna, którą ucieleśnia „mały człowieczek w szarym płaszczu, zwany Rzeczywistością", określany złym czarodziejem. Z drugiej, świat wyobraźni, ożywionych przedmiotów, niezwykłych istot, wyczarowanych w świetle przygasającej lampy – domena dzieci i „dziadków do orzechów" (oczywiście rodem z baśni Hoffmanna). Stosownym komentarzem będzie tutaj fragment utworu – „zamknięcia" całego zbioru, przytoczony za Anną Czabanowską-Wróbel:

> w szybie otwartego okna. Był tam także motyl i słonecznik. Właśnie zauważyłem, że wszystko miało tam inny kolor: biały motyl był zielonkawy, słonecznik brązowy [...], a błękitne niebo podobne było z koloru do wody w głębokiej studni albo do małego jeziorka w lesie. No, no! – pomyślałem sobie – wszystko tam wygląda jak w bajce[75].

Kolorowe okienka czy różowe szybki przeważnie konfrontują w baśniach realność z tą drugą, magiczną stroną. Wystarczy refleks światła, kropla deszczu, motyl w otwartym oknie, by wszystko uległo metamorfozie. Widok zza różowych szybek przynosi radość i odmienia na lepsze życie pary staruszków z fantastycznej noweli O *szklarzu i różowych szybkach* Szelburg-Zarembiny. W utworach tego typu, o wyraźnym przesłaniu dydaktycznym, światłu w oknie nadawano wymiar alegoryczny, co nasuwa jednoznaczne skojarzenia z retoryką pozytywistyczną. Jak w baśni Lucyny Krzemienieckiej *Nie tyle światła, co w oknie*, przykładowo, jawi się jako miniatura dalekiego, ciekawego świata, przysłowiowe „okno na świat", do którego właściwym klu-

[74] Z zapomnienia twórczość Aleksandra Szczęsnego wydobyły Jolanta Ługowska i Anna Czabanowska-Wróbel (por. J. Ługowska, *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988, s. 100–105; A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996).

[75] Cyt. za: A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 65. Skorzystałam także z interpretacji podanej przez badaczkę.

czem jest książka i wiedza. Z podanych przykładów, zwłaszcza utworów Szczęsnego i Szelburg-Zarembiny, jasno wynika tożsamość, jaką nadała motywowi tradycja baśni literackich.

Okienko, „podkreślone szerokim parapetem i wciśnięte między dwie szafy, było – jak mówi narrator *Plaży tajemnic* – zasłonięte opuszczoną roletą, a do tego jeszcze zabarykadowane pudełkami po czekoladkach", odkrywa bohaterka w okolicznościach szczegółowo omówionych. Podniesienie zakurzonej rolety odsłania zgoła odmienną rzeczywistość od obserwowanej przez pozostałe okna w domu: intensywne słońce, delikatny wietrzyk, „chmurki jak małe, puchate foczki", ani śladu deszczu. Zadziałał zatem mechanizm podobny do stosowanego w baśniach. Okienko „zretuszowało" zaokienny pejzaż, zwalczyło nudę. Wreszcie możliwy stał się wyjazd na wakacje. Rzecz cała nie wydaje się jednak wcale tak oczywista. Owszem, ukazana została dwoistość świata: raz szarego, a raz kolorowego, lecz ten drugi automatycznie nie góruje i nie deprecjonuje pierwszego. Szklana powierzchnia nie wytworzyła szczelnej granicy rozdzielającej „tu" od „tam". Obie przestrzenie zlały się w jedną. Rzeczywistość mimo elementu fantastycznego pozostaje całością. Cudowne odkrycie o charakterze przeżycia estetycznego czy – jeśli można tak się wyrazić – małej dziecięcej epifanii. Magia dopełniła realność, a właściwie realność dopełniła się magią w oczach dziewczynki i towarzyszącego jej tatusia, tworząc jakby symetryczny układ realnomagiczny. Postawiona tutaj hipoteza nie jest pozbawiona wad. Właściwie sprowadza się do wychwytywania niewielkich niuansów. Gdyby obrać inny punkt odniesienia, na przykład współczesne baśnie, które nierzadko wiodą egzystencję „ukrytych" – według określenia Joanny Papuzińskiej – sprawa mogłaby być o wiele trudniejsza. Różnicy nie zauważy w ogóle dziecko. Dzięki „cudownemu okienku" dostrzeże zawsze i tak urok baśni.

Ciąg szklanych rekwizytów zamykają czarodziejskie okulary produkcji wujka Edka. Długo ciągnęłaby się lista asocjacji z nimi związanych. Część tej listy podawano w poprzednich rozdziałach. Jedno jest pewne, rekwizyt występuje w typowo baśniowym kontekście. Bohaterowie sięgają po nie, by uciec przed codzienną nudą. By uciec w marzeniach „tam, gdzie ich nie ma"[76]. Toteż trudno mówić o okularach jako czynniku jednoczącym rzeczywistość realną z magiczną.

[76] To fragment sylogizmu Marii Janion na temat romantycznego marzycielstwa („Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest"). Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 185.

Proponowana w rozważaniach formuła „okno realistyczne – okno magiczne", winna brzmieć raczej „okno realistycznomagiczne". W trzech spośród analizowanych utworów spełnia się w roli – jak próbowano dowieść – swoistej synekdochy realizmu magicznego. Metafora ta oddaje szczególną symetryczność i współistnienie w obrębie fabuły dwóch konwencji: realistycznej i fantastycznej.

Zanim przejdę do kolejnego etapu rozważań, wrócę do początkowych ustaleń. Zalążki badanej tendencji w prozie rodzimej upatruję w zainteresowaniu baśniową nowelistyką epoki romantyzmu (E.T.A. Hoffmann), której twórcy zaczęli przywiązywać większą wagę do technik realistycznych. Lekcji nowego spojrzenia na codzienność otaczającą dziecko („magia przedmiotów", „magia bez czarodziejów") udzielił także Andersen, kontynuator tradycji romantycznej. Wierną uczennicą okazała się Szelburg-Zarembina. Na szerszą skalę próby harmonijnych połączeń konwencji realistycznej z fantastyczną poszukiwać można dopiero u autorów dwudziestolecia międzywojennego. Zasymilowane wówczas wzorce panujące w piśmiennictwie ogólnym zaowocowały ciekawymi renowacjami gatunków i formowaniem nowych nurtów. Na fali przemian zaistniał m.in. realizm poetycki i baśniowy (np. J. Korczak, L. Krzemieniecka, E. Szelburg-Zarembina, K. Makuszyński). Dopiero jednak w prozie lat 70. i 80. XX stulecia rysuje się początkowo bardziej estetyka niż tendencja realistycznomagiczna. Przy czym wskazanie twórczości konkretnego autora, który byłby tu specjalistą, jest niemożliwe. Przykładami służą raczej pojedyncze utwory, podobnie jak w literaturze ogólnej, czyli m.in. *Tajemnica białego pokoju* Marty Tomaszewskiej, *Tajemnica bursztynowej szkatułki* Jana Drzeżdżonia, *Kieszeń pełna elfów* Krystyny Boglar, *Tam, gdzie spadają anioły* Doroty Terakowskiej. Tendencja krystalizuje się, a proces ten ciągle trwa w prozie ostatnich dwóch dekad. Decyduje o tym kilka czynników. Duży wpływ mają mody literackie inicjowane przez autorów popularnych w latach 90. ubiegłego wieku, jak Jonathan Carroll, Paulo Coehlo, John Updike. Niezmiennie utrzymuje się wśród młodych ludzi zainteresowanie prozą iberoamerykańską oraz utworami nawiązującymi do latynoskiego *realismo mágico*, by powołać się tylko na bestsellerowe tytuły Carlosa Ruiza Zafóna. Również rodzima literatura oscyluje często między magią, mitem a tradycyjnym realizmem. A tzw. powieści mityczne[77] Olgi Tokarczuk ugruntowały fascynację

[77] Określenia tego używają Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński w studium *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, wyd. 2 (poprawione), Kraków 2000, s. 249. Przypomnę, że chodzi m.in. o utwory O. Tokarczuk, A. Stasiuka, M. Tulli.

parapsychologią, ezoteryką, kabalistyką, totemizmem, jak i właśnie postmodernistycznymi modyfikacjami realizmu magicznego. Pominąć nie można w tym wyliczeniu dwóch innych czynników, mianowicie inspiracji zachodnioeuropejską prozą dla dzieci i młodzieży (m.in. skandynawską – twórczość Marii Gripe i Josteina Gaardera), a także powszechnej dzisiaj zasady łączenia różnych technik literackich i gatunkowych (*W krainie kota* Doroty Terakowskiej stanowi kontaminację mitu, baśni i powieści fantastycznej[78]). Nie bez znaczenia jest ponadto nobilitacja literatury typu *fantasy*, z którą część badaczy wiąże popularność realizmu magicznego. Niektórzy posuwają się dalej, klasyfikując go jako subgatunek *fantasy*[79].

Na ślady estetyki realnomagicznej natrafimy w powieści z gatunku *fantasy Lustro pana Grymsa* Terakowskiej. Wątek centralny ogniskuje się wokół misji, jaką wypełnia na baśniowej planecie Koral protagonistka utworu Agata o płomiennym kolorze włosów. Zadanie polega na zdjęciu klątwy ciążącej na tęczowowłosych mieszkańcach krainy, rzuconej przez Wielką Kosmiczną Istotę. Przedostaje się tam z realnej rzeczywistości w czasie snu za pomocą magicznego lustra. Poprzez wędrówkę po planecie oraz walką ze złymi mocami spełnia się również najważniejsze dla dorastającej bohaterki doświadczenie – inicjacja w dojrzałość[80]. Nim jednak Agata znajdzie się po drugiej stronie lustra, aby w finalnym magicznym rytuale oddać krople krwi i pasma włosów, które przywrócą życie umierającej planecie, odnajdzie tajemniczy sklep.

Sklep pana Grymsa, bo o nim mowa, to miejsce swoiste, niepodobne do innych. Wyróżnia go osoba przedziwnego właściciela o przenikliwym spojrzeniu, a także branża – oferuje używane meble, antyki, bibeloty. I jeszcze jedna rzecz – rzadko zaglądają tam kupujący, co zdaje się wcale nie martwić antykwariusza. Bohaterka obserwuje sklep najpierw od zewnątrz przez szybę sklepowej witryny. A tu zaskoczenie. Okno powinno przyciągać, być wizytówką sklepu, tymczasem „widoczny był tylko nieduży kantorek, a w nim kilka foteli, parę

[78] Zwróciła na to uwagę Alicja Baluch. Zob. A. Baluch, *Od ludus do agora...*, dz. cyt., s. 99.

[79] Sapkowski nazywa ten subgatunek utworami o „jednorożcach w ogrodzie" (zob. A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 44–45). *Fantasy* zakłada istnienie „świata alternatywnego" w przeciwieństwie do realizmu magicznego, który opiera się na zastanej rzeczywistości.

[80] Zob. A. Baluch, *Powieść inicjacyjna (na przykładzie wybranych utworów)*, [w:] tejże, *Czyta, nie czyta... (o dziecku literackim)*, Kraków 1998, s. 91–98.

lamp, dwa stoliki"[81]. Lustro szyby tym razem się myli i nie oddaje zasobności, prawdziwego bogactwa wnętrza. Czytelnik szybko orientuje się, że antykwariat czeka tylko na Agatę. Nie zagłębiając się wszelako w ten wątek, warto skupić się na wnętrzu sklepu. Zadziwia staroświeckim charakterem, od oryginalnej lampy w kształcie głowy psa na wystawie począwszy, prawdziwy mosiężny dzwonek aż po zachowanie właściciela, który przypomina raczej XIX-wiecznego kupca aniżeli współczesnego sprzedawcę. Atmosferę magazynu dopełnia ogromny salon spowity słabym światłem kinkietów, w którym streszcza się niejako cały byt sklepu. Z tego półmroku wydobywają się niewyraźne kontury najróżniejszych mebli, a wśród nich „przepastne, rzeźbione szafy, rozłożyste kanapy na kokieteryjnie wygiętych nóżkach, tajemnicze sekretarzyki z mnóstwem szufladek, opasłe komody, stoły kwadratowe, podłużne i okrągłe, krzesła i fotele. I lustra. Kilkadziesiąt luster" [s. 6–7]. Ten opis uruchamia następny, skomponowany z wrażeń samej Agaty – wielbicielki przedmiotów z duszą, istoty skądinąd mediumicznej, o poszerzonej zdolności komunikowania i odbierania sygnałów Natury – „stała nieruchomo, chłonąc dziwną atmosferę tego miejsca. Wydawało się jej, że jeszcze czuje zapachy ludzi, którzy używali tych mebli, że widzi ruch ręki zapalającej wysmukły renesansowy świecznik; [...] przysięgłaby, że widzi, jak z uchylonej szufladki w sekretarzyku wysuwa się plik pożółkłych, przewiązanych różową wstążeczką listów" [s. 7]. To skupienie na rzeczach powoduje ich animizację, sprawia, że stają się na swój sposób magiczne. Jawią się jako hologramy swoich dawnych właścicieli, są reliktami przeszłości, a zarazem oczekują „wskrzeszenia" przez nowych nabywców.

Magia tkwi w przedmiocie – świadoma tej prawdy jest bohaterka powieści, jeszcze zanim zetknie się z magią uprawianą przez Grymsa, Aję i Aretę na planecie Koral. Te piękne sekwencje i obrazy, zwiastujące wszystkie niezwykłe przygody Agaty, utrzymane są w stylu, w którym przezroczystość narracji rodem z tradycyjnej prozy realistycznej miesza się z klimatem XIX-wiecznych opowieści niesamowitych.

Rok smoka, mieszczący się w kręgu nowszej prozy dla nastolatków, koresponduje z powieścią Terakowskiej zarówno tematem (inicjacja w dojrzałość bohaterki), jaki i odmianą gatunkową, czyli uwspółcześnioną wersją baśni fantastycznej. Napisana przez Joannę Rudniańską matematyka z wykształcenia, współpracującą z „Małą Fantastyką",

[81] D. Terakowska, *Lustro pana Grymsa*, Kraków 1998, s. 5–6, dalej cytuję według tego wydania, w nawiasie podano numer strony.

wydana w 1991 roku powieść szybko zyskała rozgłos i uznanie wśród czytelników i krytyków, była też wielokrotnie nagradzana. Badacze dostrzegli w *Roku smoka* „wielowarstwową opowieść o dojrzewaniu czternastoletniej dziewczyny, ujętą w formę fantastyczno-realistycznej historii zmagań między bohaterką i ukrytym w postaci smoka ojcem"[82] (Grzegorz Leszczyński). Wielowarstwowość słowno-obrazową potwierdziła w swej recenzji Alicja Baluch, stwierdzając, że „buduje ona sensy i znaczenia «powierzchniowe» [...] i «głębokie», z odkrywaniem tajemnic podświadomości"[83]. W interesujący sposób zinterpretowała omawiany tekst Kazuko Tamura, literaturoznawca i tłumaczka literatury polskiej na język japoński (w tym i *Roku smoka*). Zestawiając polską baśń z utworem Miyoko Matsutani *Taro – dziecko smoka*, polemizuje z dość powszechnym przekonaniem krytyków o jego pesymistycznej wymowie: „Niektórzy mówią, że jest to smutna baśń. Ale runięcie w dół, w morze oznacza przejście do nowego, innego świata"[84].

Tę swoiście „palimpsestową powieść"[85] cechuje synkretyzm konwencji (od przekazu realistycznego do wielopoziomowej symboliki), a w konsekwencji istnienie miejsc niedookreślonych, „niepewnych". Do takowych należy niezwykle malarska scena pierwszego spotkania z ojcem-smokiem. Uchwycenie owego niedookreślenia wymaga zacytowania dłuższego fragmentu:

> Wymknęłam się z domu, kiedy mama poszła na górę. Babcia była tak zaczytana, że nic nie zauważyła. Zjechaliśmy z Watsonem windą i wyszliśmy na dwór. Było bardzo ciemno, poczułam się trochę nieswojo. [...] Po moście Poniatowskiego przejechał tramwaj i budynek Teatru Rozrywki zatrząsł się i zazgrzytał, jakby zaraz miał się zawalić. Jedne z drzwi do teatru, podwójne i wielkie jak brama, były uchylone. [...] Nie podeszłam tam jednak. Kiedyś z chłopakami wchodziliśmy do teatru przez piwnicę, drzwi do niej były ukryte w krzakach za garażami. Odnalazłam je teraz [...] i znalazłam się przed drewnianym przepierzeniem. Przez szparę między deskami popatrzyłam do środka. Na arenie tańczył smok. Był to piękny, najpiękniejszy smok, jakiego widziałam w życiu [...]. Ten smok był w świetnym nastroju i jego wesołość wypełniała Teatr jak dźwięk kryształowych dzwonków. [...] Ze wszystkich trzech gardzieli wydobywał się jasny, pomarańczowy płomień i śpiewny bulgot [...]. To była piosenka mojego tatusia, to był mój tatuś! Czułam to każdą kroplą mojej krwi, która

[82] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, dz. cyt., s. 345.

[83] A. Baluch, *Od ludus do agora...*, dz. cyt., s. 92.

[84] K. Tamura, *Rok smoka*, [w:] *Sezamie, otwórz się!...*, dz. cyt., s. 334.

[85] Określenie Alicji Baluch, *Od ludus do agora...*, dz. cyt.

była jego krwią. [...] Ale nie wyszłam zza przepierzenia, stałam i patrzyłam. Czułam, że Watson siedzi na moich stopach i cały drży[86].

Kilka szczegółów zastanawia. Czytelnik najpierw bezkolizyjnie zostaje przeniesiony z realistycznie odmalowanej współczesnej stolicy w wymiar fantastyczny. Pasmo światła, które przenika przez szparę między deskami, łączy rzeczywistość fantastyczną z realną. Ale rodzi się pytanie, czym wytłumaczyć istnienie smoka? Baśniową tożsamością gatunkową utworu, grą wyobraźni, marzeniem na jawie? Wątpliwości biorą się głównie z obecności świadka – psa Watsona. Co znamienne, w odróżnieniu od bohaterki nie reaguje entuzjastycznie. Jest przestraszony, przytula się do jej stóp. Najprawdopodobniej przeraża go drugie „ja" swego pana. Nadanie scenie cech uwiarygodniających i uznanie motywu nadnaturalnego za element należący do fizykalnej rzeczywistość nosi pewne znamiona realizmu magicznego. Dwie płaszczyzny, różnie motywowane, właściwie mówią „jednym głosem", współistnieją w świecie przedstawionym powieści.

Interesujących przykładów działania tendencji realistycznomagicznych dostarcza proza młodzieżowa Marty Tomaszewskiej. Jej eksperymentalna *Podróż do krainy Om. Opowieść hipotetyczna*, w latach 70. uznana przez krytyków za pierwszą polską powieść *fantasy*[87], zaskakuje rozległością intertekstualnych nawiązań. Podstawową matrycę stanowi mit o Atlantydzie, spisany niegdyś przez Platona w dialogu *Timajos*, są też odwołania do historii starożytnej (Nabuchodonozor), baśni (*W krainie czarnoksiężnika Oza*, *Alicja w Krainie Czarów*), literatury popularnej, filmowych *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa. Drogi baśni, mitu i opowieści z popkultury krzyżują się także z koncepcją Ericha von Dänikena, który przekonuje w swoich esejach, że cywilizacja ludzka powstała z inspiracji przybyszów z kosmosu.

Mimo gęstej sieci odwołań, filozoficznych i metaforycznych głębi utwór zachowuje formę powieści młodzieżowej o Wielkiej Przygodzie małego chłopca zwanego Piórkiem, który nadzwyczajnym zbiegiem okoliczności trafia do krainy Kamienioludków. Mieszkańcom sprzyjali niegdyś astronauci z „dalekich gwiazd", ale żądna władzy arystokracja doprowadziła do rewolty przeciw sprzymierzeńcom. W odwecie astronauci odcięli krainę od nieba i słońca, a zbuntowanych posypali proszkiem powodującym petryfikację ciała. Ponieważ pierw-

[86] J. Rudniańska, *Rok smoka*, wyd. 2, Warszawa 2003, s. 17–18.

[87] Por. B. Czarniawska, *Opowieść eklektyczna*, [*Podróż do krainy Om. Opowieść hipotetyczna* – rec.], „Nowe Książki" 1979, nr 21.

sze kamieniały im serca, stawali się okrutni i bezduszni, najbardziej bezwzględna była oczywiście arystokracja. Totalitarne rządy (częsta w utworach Tomaszewskiej aluzja do współczesności) doprowadziły do skrajnej nędzy ludu utrzymywanego w niewiedzy i zabobonie. Chłopiec dociera do krainy Om, kiedy grupa dysydentów próbuje obalić znienawidzonych dyktatorów. Włącza się do ruchu oporu i ostatecznie dopomaga w obaleniu systemu. Tak przedstawia się bardzo skrótowa peryfraza głównego nurtu powieści. Trudno omówić tu liczne poboczne wątki fabuły. Tomaszewska kreuje rzeczywistość zgodnie z regułami fantastyki, nie zmienia to wszakże faktu, iż podróż Piórka zaczyna się i kończy w rzeczywistości realnej, a narracji nadaje autorka jakże tradycyjną formę pamiętnika spisywanego przez dorosłego już bohatera.

Realistyczna rama utworu przedstawia losy chłopca, który zanim przeżyje Wielką Przygodę w krainie Om, mieszka w małym nadmorskim miasteczku. Normalność w tym wypadku okazuje się pojęciem względnym, ponieważ bohater cierpi na przedziwną dolegliwość. Tłumaczy ona, dlaczego wszyscy w miasteczku, nawet rodzice nazywają go Piórko. Otóż „dlatego, że byłem lekki, po prostu nieprawdopodobnie lekki, tak że chodzenie po ziemi sprawiało mi wiele trudności. Byle wietrzyk, byle przeciąg przewracał mnie, podrywał w powietrze, w związku z tym prawie stale musiałem siedzieć w domu"[88]. Otoczenie traktuje przypadłość Jerzyka (tak ma naprawdę na imię) jako chorobę. Najróżniejsi lekarze, do których jeżdżą z nim rodzice, próbują postawić diagnozę i wyleczyć chłopca. Niestety żaden nie odkrył przyczyny tajemniczej dolegliwości. Sama anomalia zostaje natomiast okrzyknięta medycznym fenomenem. Po kolejnych nieskutecznych terapiach Jerzyk musi pogodzić się z faktem, że jego nie dotyczy siła grawitacji. Skazany na unikanie najmniejszych podmuchów wiatru, musi być zawsze prowadzony za rękę lub przywiązywany do czegoś stabilnego. Dotkliwie odczuwa swą przypadłość, męczy go atmosfera sensacji. Inność nadaje mu rysy baśniowego odmieńca. Pod cielesną ułomnością bądź kompleksem „głupiego" kryły się wrażliwość, odwaga, predyspozycje do wielkich czynów. Oprócz tego wątek ten przywodzi na myśl skazę pana Rozpędka. I podobnie jak w opowiadaniu Perzyńskiego wtapia się w realność. Mieszkańcy początkowo fascynują się latającym chłopcem, ale szybko zjawisko im powszednieje. Mało tego, powołują nawet Komitet do Spraw

[88] M. Tomaszewska, *Podróż do krainy Om. Opowieść hipotetyczna*, Kraków 1979, s. 8.

Ratowania Piórka, gdy pchnięty przez wiatr wpadł pod samochód. Ustanawiają dyżury i wychodzą z nim na spacery. Piórko nie zawdzięcza nadnaturalnej zdolności eksperymentom medycznym albo interwencji sił nadprzyrodzonych. Fantastyczność motywu nie ulega kwestii, natomiast bezkolizyjny sposób ulokowania w codzienności pozwala uznać go za efekt realnomagiczny. Potwierdza to także jednolitość świata przedstawionego, w którym irracjonalne „pęknięcie" jest niemal niewyczuwalne.

Innego rodzaju walory realistycznomagiczne nadaje Tomaszewska *Tajemnicy białego pokoju*. Tytuł sugeruje przygodową fabułę, przywodzić też może na myśl staroświeckie romanse z motywem rodzinnej tajemnicy. Tymczasem kryje się za nim *stricte* realistyczna, dowcipnie opowiedziana historia współczesnej kochającej się rodziny – młodej lekarki Joanny Skopowskiej, zwanej pieszczotliwie Musią, oraz trójki jej dzieci. Życie Warkoczyków, jak siebie nazywają z powodu imponującej długości warkocza Musi, mimo niedawnego rozwodu rodziców układa się dość szczęśliwie. Dramatyczne przejścia wzmocniły jeszcze bardziej więź emocjonalną między matką a dziećmi. Najważniejszą osobą w rodzinie jest Musia – zaradna samotna matka, której udaje się stworzyć ciepły dom. Na przeszkodzie stoi jednak brak własnego lokum. Los rodziny zasadniczo zmienia spadek w postaci domu pod Warszawą. Darczyńcą okazuje się nieznana Musi cioteczna babka. Z tą postacią oraz domem wiąże się „tajemnica białego pokoju", a także rodzinny sekret. Kłopotliwym zapisem w testamencie jest warunek przyjęcia przez spadkobierców opieki nad mieszkającą w tym domu ekscentryczną staruszką Apolonią, przypominającą dziewczynkę o białych włosach. Jest obdarzona temperamentem i fantazją dziecka, młodzieńczą werwą i sprawnością fizyczną (tzw. staro-młoda niewiasta według topiki Curtiusa[89]). Początkowo stosunki między nią a rodziną Warkoczyków nie układają się najlepiej, ale po serii zabawnych perypetii dochodzi w końcu do porozumienia.

Tomaszewska kreśli obyczajową historię, trzymając się konwencji realistycznej, wspiera się wszelako komponentami czysto baśniowymi, od przysłowiowego inicjalnego braku, nieszczęścia, po pomyślne rozwiązanie (scalenie rodziny we własnym domu). Bohaterom nadaje także baśniowe *emploi* – Musia i Apolonia przypominają rywalizujące ze sobą czarownice (magnetyczne spojrzenie, towarzysz czarny kot).

[89] Por. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A Borowski, Kraków 1997.

Mocno wygina „cięciwę prawdopodobieństwa" niektórych zdarzeń – jak powiedziałaby Joanna Papuzińska. Baśniowe emanacje rzutują równocześnie na styl obrazowania tudzież technikę opisu. Oto dwa przykłady:

> Muślinowe firanki kołysały się ledwo dostrzegalnie, rytmicznie, jakby poruszane oddechem śpiącego. Migotliwe promienie słońca łaziły po nich niby złote mrówki. Wielki czarno-złoty motyl przysiadł na szybie i też migotał. Biały pokój tonął w fali łagodnego światła, promieniał przezroczysty. [...]
>
> Rozkołysana, żółta spódnica przesuwała się w tle olśniewającej zieleni jak plama słońca. A słońce stało w zenicie. W jego prostopadle bijących ogniach ogród zamienił się w wielki tygiel, w którym wiosna wrzała i kipiała. Byłoby bardzo gorąco, gdyby nie wiatr baraszkujący w gałęziach drzew. Nadlatywał od rzeki, bo w przyrządzanym przezeń koktajlu zapachów wyczuwalny był, mimo oddalenia, składnik: leśna rzeka[90].

Podobnych malarskich migawek wskazać można znacznie więcej. Nietrudno zauważyć impresjonistyczne, sensualistyczne walory. Z drugiej strony odznaczają się wyraźną poetyzacją zwyczajnych w gruncie rzeczy scen. Postać Apolonii bywa na przykład tak oświetlana, że przypomina skrzydlatego elfa, a jej pokój miejsce magiczne. Cała sceneria domu wraz z otoczeniem robi wrażenie odrealnionej, nierzeczywistej. Nawiasem mówiąc, talent do uniezwyklania codzienności udowodniła Tomaszewska już deskrypcjami dworku zegarmistrza Teofila. Mamy tu więc do czynienia ze znamienną dla twórczości pisarki tendencją bardziej do realizmu poetyckiego aniżeli magicznego.

Estetykę utworów realistycznych i fantastycznych Tomaszewskiej charakteryzuje skłonność do obrazowania malarskiego (impresjonistycznego, nadrealistycznego, symbolicznego), a nade wszystko poetyckiego. Pozornie zwyczajny obraz, zdarzenie, postać zaczyna migotać magią, niezwykłością. Wątki realnomagiczne, choć nieobce autorce *Królowej Niewidzialnych Jeźdźców*, w utworach dla dzieci występują bardzo rzadko (*Podróż do krainy Om*). Częściej pojawiają się w prozie dla dorosłych (np. *Wszyscy znamy Dawida, Trójkąt Bermudzki. Opowieść magiczna*). Interpretatorzy kojarzą twórczość Tomaszewskiej z realizmem magicznym, lecz mają na myśli bardziej upodobanie do baśniowego ujmowania świata, dalekiego wszakże od klasycznej baśniowości.

[90] M. Tomaszewska, *Tajemnica białego pokoju*, Warszawa 1977, s. 139.

Pojawiają się też głosy o fantastyce wizyjnej, realizmie fantastycznym. Pisarka w autocharakterystyce swojej prozy używa terminu „fantastyka psychologiczna", ponieważ – jak twierdzi – pozwala z jednej strony na poszerzenie widzenia świata, z drugiej zaś na przeżycie przygody wewnętrznej. Wszystko, co znane, empirycznie doświadczalne, implikuje nieznane, magiczne – dodaje[91].

[91] Zob. *Świat to cud [rozmowa z Martą Tomaszewską]*, „Sztuka dla Dziecka" 1989, nr 4–6.

Zakończenie

W zapewnieniu małej Alicji z *Historyjek...* Gianniego Rodariego – „należę do świata prawdziwych rzeczy" – zamyka się kwintesencja opisywanych w rozprawie właściwości realizmu magicznego. Rzeczywistość realna tworzy scenerię dla kąpieli w atramencie, duchów na deskach teatru (*Zosia pleciona*), lekkości Piórka (chłopca z *Podróży do krainy Om*), anomalii pana Rozpędka, ale równocześnie ewokuje wszystkie te „cuda i dziwy". Reguła „trwania w realności" uznana została w przedstawionym w rozprawie ujęciu jako wspólny mianownik łączący różnorodne – co wykazano – chwyty kompozycyjno-stylistyczne, estetyczne i językowe zamknięte w nazwie tendencji realistyczno-magicznej. Ich obserwacje doprowadziły do ustalenia pewnych powtarzających się cech zjawiska: tworzenia spójnego, jednolitego świata realistycznomagicznego w utworach (równoprawnych wobec siebie), uprawdopodobnienia motywów fantastycznych (np. cudów doświadczają sceptycznie nastawieni dorośli albo zostają wtopione w codzienną rutynę), wprowadzania elementów nadnaturalnych o trudnej do ustalenia kwalifikacji, poszukiwania cudowności i magii w zwyczajnym otoczeniu, banalnych przedmiotach czy zdarzeniach, charakterystycznej stylistyki opisów (poetycka – nastawiona na efekt tajemniczości, niezwykłości). Zalążki tej idei komplementarnego złączenia magii z realizmem tworzyli autorzy niemieckiej baśni romantycznej. U filozoficznych podstaw tendencji legła, zdaniem autorki rozprawy, Hoffmannowska koncepcja „dwurzeczywistości", w której godził opozycję ideału i realności.

W toku rozważań ujawniła się wielokierunkowość zależności i liczne pokrewieństwa puerylnego realizmu magicznego, głównie z fantastyką baśniową, *weird fiction*, fantastyką oniryczną czy nadrealizmem. Wiele uwagi poświęcono uwypukleniu różnic dzielących

tę odmianę realizmu od fantastyki. Jedna dotyczy odmiennego statusu elementów cudowności, które zostają wydobyte z zastanej rzeczywistości jako jej immanentny składnik, w utworze fantastycznym natomiast element pochodzi z zewnątrz (baśniowe istoty, magiczne przedmioty i in.). Wobec specyficznych kryteriów dziecięcej fantastyki omawianych w rozprawie, rozdźwięk miedzy realizmem magicznym a fantastyką sprowadzono również do czytelniczego odczucia fantastyczności (kategoria odbioru), czyli zaskoczenia wywołanego irracjonalnym zdarzeniem. W analizowanych utworach akcenty cudowności nie dziwią albo początkowe zaskoczenie szybko ustępuje (*Zosia pleciona*). Istotną kwestią było także odrzucenie sugestii obecnej w wypowiedziach badaczy, iż realizm magiczny należy do subgatunków nowoczesnej baśni (termin Krystyny Kuliczkowskiej) bądź innych współczesnych odmian gatunku. Konwencja baśniowa czy baśniowo-realistyczna z zasady faworyzuje Nibylandię kosztem rzeczywistego otoczenia, choćby takiego z powieści *Bal u zegarmistrza Teofila*, akcentuje – co zrozumiałe – wątki fantastyczne, mniejszą wagę przywiązuje do zwyczajnych i prawdopodobnych wydarzeń. Stwarza sposobność do ucieczki od szarzyzny i codziennej monotonii. Podobnie dziecięcy realizm magiczny w swej istocie także protestuje przeciwko nudzie. Walczy z nią wszakże innymi metodami – awansuje, oswajając niejako wykreowaną w utworze zwyczajność (odpowiednio oświetlone przedmioty, aura tajemniczości), a poprzez uważny jej ogląd osiąga niezwyczajność. Autorka dotknęła równocześnie kwestii realizmu baśniowego i magicznego, często utożsamianych ze sobą w refleksji nad literaturą „osobną". Tymczasem pierwszy z nich posługuje się innymi zasadami (np. nadaje magii wymiar utylitarny) i pojawia się w baśniach jako narzędzie dydaktyzmu czy swoistej publicystyki.

Tendencję realistycznomagiczną w rodzimej prozie współczesnej dla niedorosłych tworzą wpływy przejęte z dziecięcych literatur obcojęzycznych (J. Gaarder, M. Ende, G. Rodari) czy obiegu popularnego (J. Carroll, P. Coehlo). Nawiązuje do nurtów z dorosłego piśmiennictwa, które na fali fascynacji południowoamerykańskim *realismo mágico*, a właściwie jego postmodernistyczną odmianą, często korzysta z poetyki realnomagicznej. O popularności nurtu świadczy twórczość przywoływanych w rozprawie polskich prozaików z pokolenia 89' (A. Stasiuka, O. Tokarczuk, J. Sosnowskiego). Przykładem inspiracji, a właściwie adaptacji, jest powieść Domolewskiego *Zosia pleciona*, w której odnajdujemy wyraźne ślady lektury *Opowieści galicyjskich* Stasiuka

i *Prawieku...* Tokarczuk. Realizm magiczny w prozie dla dzieci i młodzieży powstał w reakcji na ożywienie zainteresowania tym nurtem w literaturze dla dorosłych. Z drugiej strony – co podkreślano w książce – reakcja spotkała się z immanentną realnomagiczną cechą utworów ze znakiem dziecka. W rezultacie jawi się jako suma czynników odśrodkowych i zewnętrznych wzorów – efekt postmodernistycznych przeobrażeń prozy realistycznej i fantastycznej dla dzieci. Opiera się na konfrontacji z tradycyjnym stylem realistycznym, nie podważa go jednak, lecz rewaloryzuje. Stąd też przekonanie autorki niniejszej rozprawy o słuszności umieszczenia tendencji na tle eksperymentalnych poszukiwań współczesnych autorów.

Obserwacje omawianej estetyki w nowszych tekstach doprowadziły do wniosku, iż pierwszych przejawów tendencji szukać można w piśmiennictwie dwudziestolecia międzywojennego (wtedy zrodził się również realizm baśniowy). Wyraźniej rysuje się jako styl niż tendencja dopiero w prozie lat 70. i 80. XX wieku. Konwencja krystalizuje się dopiero w utworach najnowszych, ale wciąż należy do rzadziej stosowanych w literaturze dla dzieci i młodzieży. Jej sygnały, realistyczno-magiczne inklinacje uwidaczniają się w pojedynczych tekstach. Nie można bowiem wskazać konkretnego przykładu pisarza realisty magicznego, w przypadku twórczości dla młodych czytelników można mówić wyłącznie o utworach nawiązujących do tej tendencji.

Dokonany w rozprawie opis i zaproponowane ujęcie realizmu magicznego (traktowane jako jedno z możliwych, bez pretensji do ostateczności czy niepodważalności), uzupełniła refleksja na temat „dorosłych" wersji nurtu. Głównym celem, który im towarzyszył, była początkowa supozycja, ostatecznie potwierdzona obserwacjami utworów, iż jednym ze źródeł realizmu magicznego jest fascynacja dziecięcością. Nobilitacja dzieciństwa (w znaczeniu antropologicznym), pierwotnego myślenia magicznego, dziecięcego światoodczucia, wiary oraz intuicjonizmu wpisana została w najważniejsze dokonania prozy realistyczno-magicznej dla dorosłych. Wyrosły one z potrzeby ponownego zintegrowania świata, ponownego scalenia sprzeczności – z idei na wskroś dziecięcego przezwyciężenia kartezjańskiego dualizmu. Obecność tendencji w utworach dla niedorosłych wyraża natomiast przede wszystkim potrzebę zabawy lekturowej, która przedłuży „błogosławione chwile", jak nazywał Marcel Proust swoje dziecięce zauroczenie lekturą.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Andersen H.Ch., *Baśnie*, przeł. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1975

Aymé M., *Przechodzimur i inne opowiadania*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1979

Bontempelli M., *La scacchiera davanti allo specchio (Szachownica przed lustrem)*, in: *Opere selezionate*, a cura di L. Baldacci, Milano 1978

Domolewski Z., *Zosia pleciona*, Poznań 2003

Gripe M., *Agnes Cecylia. Niezwykła historia*, przeł. I. Jędrzejewska, Warszawa 2005

Gripe M., *Żuki latają o zmierzchu*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 1991

Krzemieniecka L., *Cudowne okulary*, Warszawa 1957

Kucharski J.E., *Moja babcia czarownica*, wyd. 2, Warszawa 1980

Márquez García G., *Sto lat samotności*, przeł. G. Grudzińska, P. Carlson, Warszawa 2001

Niziurski E., *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa*, wyd. 7, Warszawa 1985

Onichimowska A., *Dobry potwór nie jest zły*, Warszawa 2003

Onichimowska A., *Koniec świata i poziomki*, wyd. 2, Łódź 2003

Osiecka A., *Szczególnie małe sny*, Gdańsk 1986

Perzyński W., *Opowieści niezwykłe*, Warszawa 1929

Rodari G., *Historyjki o Alicji, która zawsze wpadała w kłopoty*, przeł. J. Mikołajewski, Warszawa 2003

Rudniańska J., *Rok smoka*, wyd. 2, Warszawa 2003

Terakowska D., *Lustro pana Grymsa*, Kraków 1998

Szelburg-Zarembina E., *Przygody duszka Dziądzińnika*, [w:] tejże, *Dzieła. Bajki i baśnie*, wybór i oprac. H. Skrobiszewska, red. A. Zagórska-Czarnecka, t. 11, Lublin 1972

Szeptycka J., *Jaś – Ptaś. Przyjaciel ptaszków*, według M. Crommelin, wyd. 2, Poznań–Warszawa–Wilno [b.r.w.]

Tomaszewska M., *Bal u zegarmistrza Teofila*, wyd. 2, Warszawa 1987

Tomaszewska M., *Podróż do krainy Om. Opowieść hipotetyczna*, Kraków 1979

Tomaszewska M., *Tajemnica białego pokoju*, Warszawa 1977

Witek R., *Plaża tajemnic*, Kraków 2004

Urbanowska Z., *Gucio zaczarowany*, przedmowa Cz. Miłosz, Wrocław 1989

Woroszylski W., *Cyryl gdzie jesteś? Krótka, ale powieść*, Wrocław 1992

Woroszylski W., *I ty zostaniesz Indianinem*, wyd. 6, Warszawa 1974

Żukrowski W., *Porwanie w Tiutiurlistanie*, wyd. 13, Warszawa 1985

Bibliografia przedmiotowa

M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2004

Adamczykowa Z., *Literatura dziecięca. Funkcja – kategorie – gatunki*, wyd. 2, Warszawa 2004

Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983

Asimov I., *Magia i złoto. Eseje*, przeł. J. Kowalczyk, Poznań 2000

Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i przedmową opatrzył Z. Żabicki, przedmowa do wyd. 2 M.P. Markowski, Warszawa [b.r.w.]

Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, wybór H. Chudak, Warszawa 1975

Bachórz J., *Wstęp* [do:] B. Prus, *Lalka*, Bibl. Nar., S. I, nr 262, t. 1, Wrocław 1991

Baigent M., Leigh R., *Eliksir i kamień. Historia magii i alchemii*, przeł. A. Kowalska, Warszawa 1999

Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972

Baluch A., *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1998

Baluch A., *Czyta, nie czyta... (o dziecku literackim)*, Kraków 1996

Baluch A., *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987

Baluch A., *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków*, Kraków 2005

Baluch A., *Od ludus do agora, rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003

Baluch A., *Pogaduszki do poduszki (o literaturze dla najmłodszych)*, Kraków 1996

Bartnik K., *Nowa gnoza. Mistycyzm. Realizm magiczny. Niemiecka grafika dwudziestolecia międzywojennego w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 2001

Baśnie nasze współczesne, red. J. Ługowska, Wrocław 2005

Beszczyńska Z., *Baśń, fantasy czy... groteska* [*O nieszczęśliwej księżniczce Irribindżi, dzielnej Czoro-Moro i Peterze Piracie* – rec.], „Nowe Książki" 1984, nr 6

Beszczyńska Z., *Magia kobiet. O współczesnej polskiej fantastyce dla dzieci i młodzieży*, „Guliwer" 2003, nr 1

Białek J. Z., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1979

Białek J. Z., *Przymierze z dzieckiem. Studia i szkice o literaturze dla dzieci*, Kraków 1994

Bieńkowska A., *Forma, treść i funkcje myślenia magicznego dzieci*, „Kwartalnik Pedagogiczny" 1999, nr 1

Błażejewski M., *Przestrzenie biblioterapii*, „Albo Albo. Problemy Psychologii i Kultury" 2003, nr 4

Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2, Kraków 1996

Brudnicki J.Z., *Wieś w literaturze polskiej*, „Wiadomości Kulturalne" 1995, nr 18

Burek T., *Dziennik kwarantanny*, Kraków 2001

Burkot S., *Literatura polska w latach 1939–1989*, Warszawa 1993

Butor M., *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971

Caillois R., *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Błoński i in., wybór M. Żurowski, Warszawa 1967

Caillois R., *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973

Chrobak M., *Andersenowskie horrory, nie całkiem straszne*, „Guliwer" 2005, nr 1

Chruszczyński A., *U schyłku międzywojnia. Autentyzm literatury polskiej lat 1933–1939*, Warszawa 1987

Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, wybór i wstęp K. Estreicher, Warszawa 1960

Cieślikowski J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław–Warszawa 1975

Cieślikowski J., *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985

Cieślikowski J., *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1985

Cirlot J. E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000

Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, wyd. 2 (poprawione), Kraków 2005

Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996

Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003

Czapliński P., *Ślady przełomu: o polskiej prozie 1976–1996*, Kraków 1997

Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2000

Czarniawska B., *Opowieść eklektyczna* [*Podróż do krainy Om. Opowieść hipotetyczna* – rec.], „Nowe Książki" 1979, nr 21

Dąbrowska J., *Fantastyka a realizm magiczny*, „Nowa Fantastyka" 1998, nr 5

Delaperrière M., *Fantastyka czy cudowność. (Z badań porównawczych nad polską wyobraźnią literacką)*, „Ruch Literacki" 1990, z. 1

Dulewicz A., *Encyklopedia sztuki niemieckiej. Austria. Niemcy. Szwajcaria*, Warszawa 2002

Dzieci, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk 1988

Dzieciństwo i sacrum 2. Studia i szkice literackie, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 1998

Dziecko w malarstwie polskim od XVI do końca XIX wieku ze zbiorów muzeów polskich [katalog wystawy], Warszawa 2004

Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972

Elbanowski A., *Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie" 1983, nr 9

Fantastyka, fantastyczność, fantazmaty, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1994

Freud S., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewski, wyd. 11, Warszawa 2003

Frycie S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*, t. 1, Warszawa 1983

Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000

Głowacki J., *Nazewnictwo literackie w utworach Edmunda Niziurskiego*, Gdańsk 1999

Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, wyd. 3 (poszerzone i poprawione), Wrocław–Warszawa–Kraków 1998

Głowiński M., *Style odbioru*, Kraków 1977

Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984

Grün A., *Każdy ma swojego anioła*, przeł. K. Zimmerer, Kraków 2001

Hamon P., *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 1

Handke R., *Nowoczesność w baśni dla dzieci*, „Teksty" 1974, nr 5

Hartwig-Sosnowska J., *Wyobraźnia bez granic*, Warszawa 1987

Hazard P., *Książki, dzieci i dorośli*, przeł. I. Słońska, Warszawa 1963

Historia literatury włoskiej XX wieku, red. J. Ugniewska, Warszawa 2001

Historia portretu. Przez sztukę do wieczności, Warszawa 2000

Historia życia prywatnego, red. Ph. Ariès, G. Duby, t. 4: *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, pod red. M. Perrot, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999

Hodrová D., *Le roman initiatique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1996, z. 1–2

Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, wyd. 7, Warszawa 1997

Jakóbczyk S., *Wspomnienia z literatury francuskiej XX wieku*, Poznań 2001

Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985

Janion M., *Prace wybrane. Zło i fantazmaty*, t. 3, Kraków 2001

Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989

Janus-Sitarz A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta*, Kraków 1997

Jarzębski J., *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997

Jarzębski J., *Wstęp*, [do:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wyd. 2 (przejrzane i uzupełnione), Bibl. Nar., S. I, nr 264, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999

Kaniowska-Lewańska I., *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, Warszawa 1973

Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 4

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. 7 (poprawione), Warszawa 2001

Kopaliński W., *Słownik symboli*, wyd. 4, Warszawa 1990

Kowalczykówna J., *Dla dorosłych i dla dzieci…*, [*Bal u zegarmistrza Teofila* – rec.] „Nowe Książki" 1972, nr 20

Kowalczykówna J., *Panna... ale jaka? (wobec kolejnego wydania)*, „Guliwer" 1996, nr 5

Kowalski P., *Leksykon. Znaki świata, Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998

Koziełek G., *Niemiecka baśń romantyczna*, Wrocław 1994

Koziełek G., *Wstęp* [do:] *Niemiecka nowela romantyczna*, Bibl. Nar., S. II, nr 181, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975

Krajka W., *Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*, Warszawa–Łódź 1981

Książka dziecięca 1990-2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2006

Kubale A., *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1981

Kuliczkowska K., *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1970

Kuliczkowska K., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, wyd. 2, Warszawa 1981

Kuliczkowska K., *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1982

Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI wieku, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 2002

Kuryluk E., *Hiperrealizm – Nowy Realizm*, Warszawa 1983

Laplanche J., Pontalis J.-B., *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996

Lem S., *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1970

Lexikon der Kunst. Malarei. Architektur. Bildhauerkunst, red. P. Wiench, B. 7, Freiburg–Basel–Wien 1987

Leszczyński G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006

Leszczyński G., *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*, Warszawa 2003

Leszczyński G., *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci*, Warszawa 1990

Ługowska J., *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988

Ługowska J., *Powieść dla młodzieży, jej funkcje i miejsce w kulturze literackiej nastolatków*, „Litteraria" 1980, nr 12

Malinowski B., *Mit, magia, religia*, przeł. B. Leś, D. Praszałowicz, Warszawa 1990

Małek B., *Czy realizm magiczny? O prozie Andrzeja Stasiuka*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria I" 2002, z. 11

Mały słownik antropologiczny, wyd. 2, Warszawa 1976

Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995

Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 1997

Martuszewska A., *Kłopoty z realizmem (nie tylko pozytywistycznym)*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 2.

Martuszewska A., *Ta trzecia, Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997

Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992

Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992

Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997

Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, wyd. 5, Warszawa 2004

Mizerkiewicz T., *Stylizacje mityczne w polskiej prozie po 1968 roku*, Poznań 2001

Motyl M., *Refleksy realizmu magicznego w „Kulce z chleba" Jana Jakuba Kolskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie XLI" 2002, No 2408

Nauczanie języka polskiego w klasie 5, red. B. Chrząstowska i E. Polański, wyd. 2, Warszawa 1985

Niewiadowski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990

Nikliborc A., *Od baśni do prawdy. Szkice z dziejów literatury zachodniej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1981

Nowina-Sroczyńska E., *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Łódź 1997

Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży, red. K. Kuliczkowska, B. Tylicka, Warszawa 1984

Nycz R., *Sylwy współczesne*, wyd. 2, Kraków 1996

O fikcji [z Janem Błońskim rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski], „Tygodnik Powszechny" 1998, nr 27

O literaturze dla dzieci i młodzieży. Studia – rozprawy – szkice, red. H. Skrobiszewska, Warszawa 1975

O współczesnej kulturze literackiej, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973

Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty" 1972, nr 2

Orski M., *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O prozie polskiej lat 90.*, Warszawa 2003

Orski M., *W stronę realizmu mitologicznego...?*, „Odra" 1997, nr 9

Papuzińska J., *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996

Papuzińska J., *Zatopione Królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1989

Piaget J., Inhelder B., *Psychologia dziecka*, przeł. Z. Zakrzewska, Wrocław 1999

Piasecka D., *Proza Kornela Makuszyńskiego dla młodego odbiorcy. Zarys problematyki*, Warszawa 1984

Pindel T., *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków 2004

Piwińska M., *Dziecko. Fragment romantycznej biografii*, „Twórczość" 1976, nr 8

Problemy teorii literatury, seria 1, wybór H. Markiewicz, wyd. 2 (poszerzone), Wrocław 1987

Propp W., *Nie tylko bajka*, przeł. i wybrała D. Ulicka, Warszawa 2000

Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki, red. B. Faron, Warszawa 1972

Przybylski R., *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, wyd. 2, Gdańsk 1996

Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży, red. M. Żebrowska, wyd. 11, Warszawa 2000

Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007

Reber A. S., *Słownik psychologii*, red. I. Kurcz, K. Skarżyńska, Warszawa 2000

Rozigrana córa mitu. Kulturowe konteksty baśni, t. 1, red. G. Leszczyński, Poznań 2005

Sadkowski W., *Drogi i rozdroża literatury Zachodu*, wyd. 2 (zmienione i uzupełnione), Warszawa 1978

Sapkowski A., *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001

Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą, red. A. Baluch, K. Gajda, Kraków 2001

Siemek M. J., *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970

Siwek R., *Niemieckie i włoskie korzenie realizmu magicznego*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1999, z. 3–4

Siwek R., *O europejskich korzeniach realizmu magicznego (Ernsta Jüngera rzeczywistość magiczna)*, „Ruch Literacki" 1998, z. 5

Siwek R., *Od Costera do Vaesa: pisarze belgijscy wobec niezwykłości*, Kraków 2001

Siwek R., *Teoria realizmu fantastycznego Franza Hellensa i jej literacki kontekst*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Romanica I" 2001

Skołuda C., O *fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki" 1960, z. 3

Skotnicka G., *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzewania. Studia i szkice*, Wrocław 1994

Skrobiszewska H., *Literatura i wychowanie*, Warszawa 1973

Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław 2002

Słownik literatury polskiej XIX wieku, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991

Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1993

Słownik pisarzy świata, wyd. 2 (zmienione i rozszerzone), Warszawa 1998

Sobolewska A., *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992

Sto lat baśni polskiej, red. G. Leszczyński, Warszawa 1995

Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Warszawa 1958

Surrealizm. Antologia, ułożył A. Ważyk, Warszawa 1976

Szafraniec J., *Magia, ryty i terapia*, Warszawa 1994

Szewczyk M., *Estetyka realizmu magicznego na wybranych przykładach literatury XX wieku*, Łódź 1999 [maszynopis w zbiorach Biblioteki UŁ]

Szewczyk M., *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystyczna)*, „Przegląd Humanistyczny" 2001, z. 3

Szuman S., *Studia nad rozwojem psychicznym dziecka*, t. 1, Warszawa 1985

Tałuć K., *Zosia pleciona Zdzisława Domolewskiego – książka dla dzieci czy dorosłych* [*Zosia pleciona* – rec.], „Guliwer" 2004, nr 1

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991

Tolkien J.R.R., *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, przeł. J. Kokot, M. Obarski, K. Sokołowski, Poznań 1994

Trznadlowski J., *Racjonalizm baśni*, „Prace Polonistyczne", seria 7, Łódź 1949

Ugniewska J., *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa 1985

W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań. Antologia krytyczna, red. J. Ziarkowska i M. Kurek, Wrocław 2007

Waksmund R., *Literatura pokoju dziecinnego*, Warszawa 1986

Waksmund R., *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000

Waksmund R., *Wstęp*, [do:] *Ostatni smok. Baśnie pisarzy angielskich*, przeł. studenci filologii angielskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, wybór i wstęp R. Waksmund, Wrocław 2005

Wartości literatury dla dzieci i młodzieży, red. J. Papuzińska, B. Żurakowski, Warszawa 1985

Wiedza o kulturze. Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów, cz. 1, oprac. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, M. Pęczak, wstęp i red. A. Mencwel, Warszawa 1996

Wortman S., *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?*, Warszawa 1958

Wróblewska V., *Czas i przestrzeń w ludowej bajce magicznej o zakazanym pokoju (T 311)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Filologia Polska XLV" 1995

Wróblewska V., *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003

Wydmuch M., *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa 1975

Wygotski L.S., *Myślenie i mowa*, przeł. E. Flesznerowa, J. Fleszner, Warszawa 1989

Wyka K., *Pogranicze powieści*, wyd. 2 (poszerzone), Warszawa 1974

Zgorzelski A., *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa 1980

Żuliński L., *Krytyk w składzie z porcelaną*, Warszawa 1990

Żurakowski B., *Literatura – wartość – dziecko*, Kraków 1992

Indeks nazwisk

Abrams Meyer H. 216, 233
Adamczykowa Zofia 81, 190, 233
Albert Wielki św. zw. Albertus Magnus 155
Allende Isabel 37, 38
Amicis Edmondo De 119
Andersen Hans Christian 28, 88, 89, 108, 115, 140, 146, 163, 200–203, 213, 218, 220
Andrzejewski Jerzy 75, 99
Apollinaire Guillaume 22
Ariés Philippe 48, 78
Arystoteles 13, 71, 72
Asimov Isaak 55, 88
Asturias Miguel Ángel 32
Auerbach Erich 61, 127
Aulnoy Marie Catherine d' 76
Aymé Marcel 207, 208

Bachelard Gaston 11, 45, 124, 167, 209, 211, 212, 214, 216, 217
Bachórz Józef 46, 80, 106, 163, 164, 210
Bachtin Michaił 191, 196
Bahdaj Adam 189
Baigent Michael 155
Balbierz Jan 72
Balbus Stanisław 191
Balcerzan Edward 73, 233
Baley Stefan 89
Balthus właśc. Balthasar Kłossowski de Rola 21
Baluch Alicja 11, 46, 71, 74, 96, 102–104, 111, 116, 121, 124, 129, 131, 133, 137, 148, 152, 160, 161, 164, 167, 172, 174, 190, 198, 208, 209, 212, 221, 223
Balzac Honoré de 103, 147
Banaszek Andrzej ks. 49
Bandrowski Kaden Juliusz 90, 199
Baranowska Małgorzata 91
Barrie James Matthew 92, 98, 107, 108
Barthes Roland 127
Bartnik Krystyna 19
Baudelaire Charles 161
Benka Urszula Małgorzata 54
Bereza Henryk 33
Bessiére Iréne 10, 59, 60, 61, 65, 66, 161, 186
Beszczyńska Zofia 198
Bettelheim Bruno 69, 170, 178

Beylin Stefania 146
Białek Józef Zbigniew 26, 89, 92, 95, 104, 176, 200, 201
Biedermann Johanna 25, 183
Bielicki Tadeusz 54
Bielicki Marian 96
Bieńkowska Anna 51, 234
Bieńkowska Danuta 188
Biernat z Lublina 76
Blank Antoni 78
Błażejewski Michał 128
Błońska Wanda 124
Błoński Jan 56, 100, 118, 211
Bobińska Helena 91
Boglar Krystyna 97, 121, 220
Boguszewska Helena 26, 90, 93
Boileau-Despréaux Nicolas 59
Bolecka Anna 97, 189
Bolecki Włodzimierz 167, 193, 234
Bontempelli Massimo 10, 23, 24, 29, 30, 32, 38, 42, 43, 117–119, 122–124, 168, 186, 210
Boratyński Antoni 123
Borges Jorge Luis 38, 160, 163
Borkowska Grażyna 86, 117
Borowski Andrzej 131, 226
Botticelli Sandro właśc. Alessandro di Mariano Filipepi 49, 50
Boznańska Olga 50
Brandys Marian 99, 187
Brentano Clemens 105
Breton André 66, 67, 153
Brodzka Alina 12, 116, 195, 213
Broniewska Janina 98
Broszkiewicz Jerzy 101, 109, 187
Brudnicki Jan Zdzisław 40, 41
Brykalska Maria 106
Brzechwa Jan właśc. Jan Wiktor Lesman 98, 100, 196
Brzękowski Jan 92
Buczkówna Mieczysława 101, 189
Budrewicz Tadeusz 169, 212, 213
Bujnicki Tadeusz 86, 117
Bułhakow Michaił 30, 178
Burek Tomasz 39, 234
Burkot Stanisław 96, 234
Burnett Frances Hodgson 94, 98
Bursztyńska Halina 169, 212
Butenko Bohdan 102, 192
Butor Michael 147
Byron George Gordon 47

Caillois Roger 9, 53, 56, 57, 59, 60, 66, 71, 89, 111, 118, 134, 155, 180, 195, 205
Calvino Italo 30, 185
Carlson Piotr 34
Carpentier Alejo 10, 31, 32, 62, 66, 137
Carroll Jonathan 8, 168, 220, 230
Carroll Lewis właśc. Charles Lutwidge Dodgson 117, 118, 121, 184, 220
Carter Angela 30, 43, 184, 185
Cavalcanti Guido 75
Centkiewiczowie Alina i Czesław 188
Cervantes Saaverdra Miguel de 71, 101
Chamiec Jadwiga 99
Chamisso Adelbert von 106
Chirico Giorgio De 10, 22, 23, 29
Chłapowska Teresa 232

Chmielowski Piotr 81–83
Chrobak Małgorzata 35, 146
Chruszczyński Andrzej 92
Chrząstowska Bożena 197
Chudak Henryk 211, 214
Chwin Stefan 41
Chwistek Leon 96
Cieślikowski Jerzy 7, 45, 50, 52, 53, 70, 72, 74, 85, 103, 104, 109, 114, 116, 132, 163, 173, 186, 198, 217
Cirlot Juan Eduardo 153
Coelho Paulo 220, 230
Collodi Carlo 119, 120, 184
Cortázar Julio 38, 163, 208
Crommelin May właśc. Maria Henriette de la Cherois-Crommelin 164
Curtius Ernst Robert 127, 131, 226,
Czabanowska-Wróbel Anna 44, 58, 59, 65, 86, 88, 117, 140, 153, 218
Czapliński Przemysław 40, 41, 220
Czarniawska Barbara 224
Czukowski Korniej 97
Dahl Roald 91
Daisne Johan 27, 42
Dante Alighieri 75, 166
Däniken Erich von 224
Dawid Jan Władysław 86/87
Dąbrowska Joanna 179, 180, 208
Dąbrowska Maria 89, 91, 98, 103, 141, 199
Defoe Daniel 78
Delaperrière Maria 59, 60
Delvaux Paul 21
Deotyma właśc. Jadwiga Łuszczewska 211
Deszcz-Tryhubczak Justyna 184
Devechy H. 20
Dewey John 86
Diderot Denise 101
Dix Otto 19
Döblin Alfred 26
Dobrzyńska Teresa 73
Domagalik Janusz 96
Domolewski Zdzisław 10, 125–127, 143–147, 149–151, 154, 156, 158, 160, 162, 167–169, 208, 216, 230
Donoso José 37
Drzeżdżoń Jan 97, 220
Dubisz Stanisław 53
Duby Georges 78
Dulewicz Andrzej 19
Dyck Anton van właśc. Anton van Dijk 50
Dyduch Barbara 197, 210
Dygasiński Adolf 81–83, 88
Dymel-Trzebiatowska Hanna 69

Eco Umberto 53, 185
Eitel Wolfgang 14
Elbanowski Adam 25, 36, 63, 185
Eliade Mircea 34
Ende Michael 8, 123, 131, 184, 230
Estkowski Ewaryst 82
Estreicher Karol jr 96
Ezop (Aisopos) 76

Faris Wendy B. 15, 30, 61, 116, 129, 149
Farjeon Eleanor 107
Faron Bolesław 175, 201
Faust Johannes 155
Fedewicz Maria Bożena 216

Fedrus właśc. Gaius Iulius Phaedrus 76
Fénelon François de Salignac de La Mothe 188
Fichte Johann Gottlieb 106
Ficowski Jerzy 65
Fiedler Arkady 188
Flaubert Gustave 80, 136
Fleszner Józef 51
Flesznerowa Edda 51
Fox Marta 97, 188
Frazer James George 153
Freud Sigmund 47, 51, 65, 86, 130, 154, 162, 163
Fromm Erich 154
Frycie Stanisław 91, 97, 214
Frye Northrop 52
Fuentes Carlos 37, 62

Gaarder Jostein 8, 131, 199, 221, 230
Gajda Kazimierz 11, 102, 103, 129, 209
Gajdar Arkady 97
Galland Antoine 76
Gazda Grzegorz 9, 14, 19, 25, 26, 29, 30, 39, 114, 116, 170, 183
Gemra Anna 75
Genlis Stephanie Félicité Ducrest de Saint Aubin 77, 78
Gide André 101
Gierek Edward 129, 142
Głowiński Michał 15, 42, 58, 59, 79, 168, 193
Godlewski Grzegorz 16
Goethe Johann Wolfgang 46
Goff Jacques le 75
Gołaszewska Maria 54
Gombrowicz Witold 29
Gomulicki Wiktor 201
Gomułka Władysław 129
Goscinny René 131
Górska Halina 26, 89, 90, 92, 93, 141
Grass Günter 8, 27, 30, 42, 43
Grimm Jacob i Wilhelm 48, 58, 77, 98, 105/106, 210
Gripe Maria 112, 221
Grosz Georg 19
Grudzińska Grażyna 34
Grün Anzelm 48
Gruszecka Aniela 89
Guze Joanna 147

Hamon Philippe 169
Handke Ryszard 9, 111, 150, 156, 195, 196
Hartlaub Gustav Friedrich 18, 20, 42
Hartwig-Sosnowska Jolanta 106, 110,
Hauff Wilhelm 105, 107
Held Jacqueline 57
Hellens Franz 27–28
Hernas Czesław 7
Hertz Benedykt 201
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 85
Hodrová Daniela 148
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 58, 77, 88, 89, 106–108, 115, 118, 119, 134, 137, 139, 163, 201, 218, 220
Hoffmanowa Klementyna z Tańskich 69, 78, 81
Hofmannsthal Hugo von 64, 153
Holbein Hans 49
Homer (Hómēros) 61, 70, 127

Horacy właśc. Quintus Horatius Flaccus 215
Hopfinger Maryla 7
Hösle Johannes 14
Hübner Irena 25, 183
Huelle Paweł 8, 40, 41, 43, 148
Hutnikiewicz Artur 86, 95
Iłłakowiczówna Kazimiera 152, 199
Impelluso Lucia 50
Inglot Mieczysław 94
Inhelder Barbel 51
Iredyński Ireneusz 174, 204
Irzykowski Karol 63, 64, 117
Iwaszkiewicz Jarosław 146, 203
Izdebska Władysława 85

Jabłkowska Joanna 27
Jabłoński Marcin 78
Jacobson Roman 127, 153
Jakimowski Andrzej 22
Jakóbczyk Stanisław 207
Jakubowski Jan Zygmunt 98, 174, 214
Janicka Krystyna 22
Janik Dieter 14
Janion Maria 46, 130, 137–139, 160, 214, 219
Januszewska Hanna 98, 110
Jarzębski Jerzy 29, 40, 100, 167
Jasny-Mazurek Jadwiga 189
Jaworski Roman 167
Jaworczakowa Mira 189
Jezus z Nazaretu 48, 50, 75
Joyce James 87
Jünger Ernst 10, 24, 26–28, 43, 183, 201
Jurgielewiczowa Irena 96

Kafka Franz 27
Kalicki Rajmund 25
Kamieńska Anna 40, 187, 189, 196
Kania Ireneusz 140, 210
Kaniewska Bogumiła 27
Kaniowska-Lewańska Izabela 10, 75, 76, 80, 81
Kann Maria 98
Kanoldt Alexander 19
Kantor Tadeusz 71
Kartezjusz właśc. René Descartes 153
Kasack Hermann 27, 183
Kästner Erich 26
Kayser Wolfgang 196
Kempnerówna Stefania 162
Key Ellen 12, 170
Kielar-Turska Maria 52, 53
King Stephen 146, 148
Kipling Rudyard 107
Kisling Moise 21
Klee Paul 87
Klingsberg Göte 154
Kocjan Krzysztof 34
Kłobukowski Michał 184
Kokot Joanna 57
Kolski Jan Jakub 22
Kołaczkowska Ewa 188
Kołakowska Maria 50
Kołodziejski Paweł 192
Konopnicka Maria 52, 85, 87, 88, 131, 137, 169, 212
Konwicki Tadeusz 48, 156
Kopaliński Władysław 166, 168
Koprda Pavel 119
Korczak Janusz 45, 72, 87, 89, 92, 98, 141, 170, 220

Korczakowska Jadwiga 98
Kornacki Jerzy 92
Kosmowska Barbara 97
Kostkiewiczowa Teresa 15, 58, 65, 79, 168
Kowalczykowa Alina 46, 80, 106, 163
Kowalczykówna Jolanta 94, 141
Kowalska Anna 155
Kowalski Piotr 48, 168, 210, 214
Koziełek Gerard 105, 106
Krajka Wiesław 107
Krasiński Zygmunt 46, 47
Krońska Irena 66
Krasoń Katarzyna 65
Kraszewski Józef Ignacy 84
Krüger Maria 101, 109, 156, 211
Krzemieniecka Lucyna właśc. Wiera Zeidenberg 154, 218, 220
Kubale Anna 46, 47
Kucharski Jan Edward 73
Kuliczkowska Krystyna 80, 82, 90, 94, 98, 104, 108, 116, 121, 141, 175, 188, 190, 195, 200, 201
Kulmowa Joanna 187
Kuncewiczowa Maria 215
Kundera Milan 30
Kurcz Ida 51
Kurecka Maria 70,
Kurek Jalu 92, 205
Kurek Marcin 34
Kuryluk Ewa 21
Kuśniewicz Andrzej 102

Lagerlöf Selma 92
Lampo Hubert 27, 28
Lange Antoni 205
Langgässer Elisabeth 27
Laplanche Jean 131
Lawrence Thomas 78
Leal Luis 61
Leigh Richard 155
Lem Stanisław 99
Lenartowicz Teofil 48
Leprince de Beaumont Jeanne-Marie de 76
Leszczyński Grzegorz 9, 42, 49, 52, 57, 63, 65, 68, 83, 84, 87, 91, 102–104, 129, 162, 164, 174, 185, 195, 204, 205, 217
Leszczyński Witold 22
Leś Barbara 54
Leśmian Bolesław właśc. Bolesław Lesman 54, 64, 86, 117, 199, 205
Letki Maria Ewa 97, 211
Lévy-Brühl Lucien 16, 51
Liddell Alice 117
Lisowski Jerzy 56, 118
Lopez Francisco 21
Lucas George właśc. George Walton Lucas jr 224
Lurker Manfred 58
Lynch David 21

Łobodowski Józef 92
Ługowska Jolanta 74, 109, 116, 142, 152, 156, 157, 184, 218
Łukasz św. 215

Maciejewski Janusz 86, 117
Majchrowski Zbigniew 163
Majewski Erazm 164
Makowska Urszula 48, 50

Makowski Tadeusz 87
Makuszyński Kornel 69, 90, 93, 94, 108, 188, 211
Malczewski Jacek 48
Malinowski Bronisław 54
Małek Bogumiła 40
Mann Thomas 70
Markiewicz Henryk 12–14, 25, 124, 127, 175, 212, 213
Márquez García Gabriel 10, 24, 33–37, 39, 43, 113, 185
Martin Gerald 33
Martuszewska Anna 68, 80, 84, 93, 160, 166
Masaccio właśc.Tommaso di Ser Giovanni di Simone 117
McDonald George 107
Mead Margaret 86
Melberg Arne 72
Menasse Robert 183
Mencwel Andrzej 16
Michalska Marta 97
Micke-Broniarek Ewa 50, 78
Miciński Tadeusz 117
Mikołajewski Jarosław 120
Miłosz Czesław 84, 215
Minkowski Aleksander 189
Mitosek Zofia 12, 13, 30, 70, 72, 128, 196
Mizerkiewicz Tomasz 40, 42
Modzelewska Elżbieta 130
Molière właśc. Jean-Baptiste Poquelin 76
Morante Elsa 43
Morawska Zuzanna 69, 85
Morris William 86
Motyl Małgorzata 22, 40, 41
Mrożek Sławomir 99
Musierowicz Małgorzata 97–99, 102, 103
Mussolini Benito 120
Myśliwski Wiesław 40, 41

Nałkowska Zofia 92, 96
Nesbith Edith 107, 110
Netnicka Floria właśc. Bogusław Jędrzejczak 188
Niemen Czesław właśc. Czesław Wydrzycki 142
Nienacki Zbigniew właśc. Zbigniew Tomasz Nowicki 99, 188, 190
Niewiadowski Andrzej 60, 181, 195
Nikiforow Aleksy 56
Nikliborc Anna 73–76, 107, 120
Niziurski Edmund 72, 73, 96, 98, 99, 188, 189
Norton Mary 110
Norwid Cyprian Kamil 47, 64
Novalis właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg 105–107, 114
Nowacka Ewa 97, 111
Nowak Tadeusz 33, 40, 99
Nowina-Sroczyńska Ewa 47–49
Nycz Ryszard 64, 194

Obarski Marek 57
Ochab Maryna 208
Okopień-Sławińska Aleksandra 15, 58, 79, 133, 168
Olech Joanna 98
Olszewska Maria Jolanta 205, 206
Onichimowska Anna 55, 73, 97, 186
Opacki Ireneusz 58
Orski Mieczysław 40, 41
Orzeszkowa Eliza 86, 86, 93, 117, 169,

212
Osiecka Agnieszka 10, 135–139, 150, 154, 155, 162, 174
Osterloff Wiesław 98
Ostromęcki Bogdan 97
Ostrowicka Beata 189
Ostrowska Bronisława 218
Ostrowski Nikołaj 97
Ożogowska Hanna 98, 99, 188, 189

Pagaczewski Stanisław 196
Palencia-Roth Michael 34, 35
Papi Teresa Jadwiga 85
Papuzińska Joanna 9, 11, 48, 49, 65, 68, 86, 94, 101, 102, 109, 111, 112, 135, 137, 142, 148, 153, 155, 160, 163, 177, 178, 190, 195, 205, 219, 227
Paracelsus właśc. Phillippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim 138, 155
Parkinson Zamora Lois 30, 116
Paweł św. 49, 163
Pawlak Paweł 121, 123
Pearce Philippa 107
Peiper Tadeusz 199
Perrault Charles 76
Perrot Michelle 78, 79
Perzyński Włodzimierz 204–207, 225
Piaget Jean 16, 50, 51, 86, 170
Piasecka Dorota 93, 94
Piero della Francesca 117
Piwińska Marta 47
Platon 71, 114, 163, 224
Platówna Stanisława 98, 99
Pleśniarowicz Krzysztof 71
Ploetz Dagmar 35
Plutarch z Cheronei 76
Podbielski Henryk 72
Podraza-Kwiatkowska Maria 88
Poe Edgar Allan 205
Polański Edward 197
Pomirowski Leon 95
Pontalis Jean-Bertrand 190
Porazińska Janina 87
Porter Eleanor 94
Poulet Georges 214
Praszałowicz Dorota 54
Pratchett Terry 185
Preussler Otfried 148
Preyer Wilhelm 86
Propp Władimir 56, 57, 74, 211
Proust Marcel 86, 87, 95, 231
Prus Bolesław właśc. Aleksander Głowacki 80, 81, 164, 169, 210, 211
Przesmycki Zenon ps. Miriam 205
Przybylski Ryszard 214, 215
Przybyszewski Stanisław 64
Przyboś Julian 109
Puchalska Mirosława 12, 116, 195

Quintanilla Isabel 21

Rabelais François 127
Racine Jean-Baptiste 76
Radziwill Franz 19
Räderscheidt Anton 19
Rafael właśc. Rafaello Santi 49, 50
Rapin René 61
Reber Arthur S. 51
Redliński Edward 33, 40
Reichan Alojzy 78

Rey A. 59
Reymont Władysław Stanisław 140
Ribot Théodule 86
Ricoeur Paul 71
Ritchie (Thackeray) Anne Isabella 107
Rodari Gianni 8, 10, 119–124, 229, 230
Rogoszówna Zofia 87
Roh Franz 20, 23, 26, 27, 30, 38, 42
Romney George 78
Rousseau Henri zw. Celnikiem 20, 23, 87
Rousseau Jean Jacques 46, 77
Rousset Jean 214
Rudniańska Joanna 187, 222–224
Rudnicka Halina 98
Rulfo Juan 37
Rushdie Salman 8, 30, 43, 184, 185
Ruskin John 49, 86, 107, 117

Sabáto Ernesto 38
Sadkowski Wacław 25, 37
Saiko Georg 27
Sapkowski Andrzej 55, 161, 187, 221,
Sarzyński Piotr 21, 188
Savinio Alberto 22
Schelling Friedrich Wilhelm von 106
Schiller Friedrich 46, 165, 166
Schlichter Rudolf 19
Schoenbeck Hubertus von 91
Schrimpf Georg 19
Schulz Bruno 29, 40, 44, 67, 117, 167, 199
Schwob Marcel 75
Semczuk Małgorzata 195
Sętowski Tomasz 21
Siemek Marek J. 166
Sienkiewicz Henryk 87, 188
Sieroszewski Wacław 88
Siesicka Krystyna 96
Simonides Dorota 65
Sinclair Catherine 107
Siwek Ryszard 9, 13, 14, 17, 18, 23–28, 30, 116, 117, 124, 183
Skarżyńska Krystyna 51
Skołuda Celestyn 111
Skotnicka Gertruda 200
Skrobiszewska Halina 91, 94, 116, 203
Skrzydlewski Jacek 192, 197
Sławiński Janusz 15, 58, 79, 168
Słowacki Juliusz 47
Smuszkiewicz Antoni 9, 11, 60, 104, 116, 181, 195
Sobolewska Anna 41, 45, 91, 165, 195, 215
Sołonowicz-Olbrychska Klementyna 96
Sørensen Villy 28
Sosnowski Jerzy 87
Spyri Johanna 94
Staff Leopold 45, 86, 117
Stala Krzysztof 65
Stasiuk Andrzej 40, 42, 144, 148, 220, 230
Stendhal właśc. Marie-Henri Beyle 13, 168
Sterne Laurence 101
Stępieniowa Janina 97
Strzemiński Władysław 96
Subbotsky Eugene 52
Sulima Roch 22
Süskind Patrick 30

Szafraniec Jan 54
Szaniawski Jerzy 146
Szary-Matywiecka Ewa 195
Szczęsny Aleksander 154, 218, 219
Szelburg-Zarembina Ewa 89, 90, 92, 131, 154, 175, 199–204, 218–220
Szeptycka Jadwiga 164
Szewczyk Małgorzata 9, 14–20, 23, 25, 27, 28, 33, 35, 36, 39, 61, 114, 116, 125, 171, 174
Szklarski Alfred 99, 188
Szmaglewska Seweryna 98, 99, 189
Szuman Stefan 87, 89, 97
Szumańska-Grossowa Hanna 75
Szwarcman-Czarnota Bella 16
Szycówna Aniela 89
Szymkowska-Ruszała Jadwiga 190

Śliwiński Piotr 40, 220
Świerczyńska-Jelonek Danuta 185
Świętochowski Aleksander 81, 85

Tałuć Katarzyna 146
Tatarkiewicz Anna 53, 71, 211
Tatarkiewicz Władysław 61, 53
Terakowska Dorota 137, 174, 187, 220–222
Teofil z Antiochii św. 215
Themerson Franciszka 199, 200
Themerson Stefan 199, 200
Thurber James 55
Tieck Ludwig 105
Todorov Tzvetan 9, 60, 66, 117, 180, 195
Tokarczuk Olga 8, 39, 40, 42, 43, 148, 220, 230, 231
Tokarz Bożena 40, 183
Tolkien John Ronald Reuel 57, 58
Tomaszewska Marta 10, 96, 98, 99, 125–127, 139–143, 145, 147–153, 158, 162, 165, 169, 172, 174, 181, 187–189, 209, 212, 214, 217, 220, 224–228
Tomkowski Jan 40
Tryzna Tomek 97, 144
Travers Pamela Lyndon 107, 108
Trznadlowski Jan 57
Tulli Magdalena 40, 148, 220
Twain Mark 92
Tyszka Agnieszka 189
Tylicka Barbara 103, 174

Ugniewska Joanna 24, 29, 30, 117–119
Ujejski Kornel 47
Ulicka Danuta 57, 211
Umiński Władysław 85, 188
Updike John 8, 220
Urbanowska Zofia 84, 85, 111, 165, 189
Usenko Natalia 187

Vaes Guy 26–28
Vargas Llosa Mario 37
Velázquez Diego 50
Vico Giambattista 47
Villeneuve Gabrielle-Suzanne de 76
Voragine Jacques de 75

Waczków Józef 154
Waksmund Ryszard 10, 16, 50, 68–70, 76, 77, 79, 87, 97,

105–108, 116, 120, 142, 154, 189, 198, 205
Walicki Michał 50
Wasilewska Wanda 81
Wawiłow Danuta 187
Ważyk Adam 69
Weinsberg Adam 53, 185
Weintraub Wiktor 127
Weir Peter 21
Weisgerber Jean 14, 116
Wiench Peter 19
Wiener Norbert 195
Wiktor Jan 92
Witek Rafał 10, 125–127, 130, 132, 138, 150, 151, 154, 156–158, 162, 164
Witkacy właśc. Stanisław Ignacy Witkiewicz 189, 205
Wojciechowska Ewa 130
Wojciechowska Kalina 31, 62
Wojciechowski Piotr 110
Wojtkiewicz Witold 75, 87
Wojtyszko Maciej 187
Wordsworth William 77
Woroszylski Wiktor 11, 101, 102, 131, 132, 168, 187, 188, 191–198
Wortman Stefania 88, 98, 108, 109, 120
Wróblewska Violetta 57, 142, 178, 185, 204
Wydmuch Marek 146, 154
Wygotski Lew S. 16, 50, 51
Wyka Kazimierz 7, 98, 104
Wysłouch Seweryna 27
Wyspiański Stanisław 50, 167

Zafón Carlos Ruiz 220
Zagórska-Czarnecka Alicja 203
Zając Michał 185
Zakrzewska Zofia 51
Zamachowski Zbigniew 22
Zaniewicki Witold 162
Zgorzelski Andrzej 60, 73, 123, 135, 158, 195
Ziarkowska Justyna 34
Zimmerer Katarzyna 48
Zola Émile 213
Zweig Arnold 26

Żabski Tadeusz 76
Żebrowska Maria 51
Żeromski Stefan 90
Żmichowska Narcyza 46
Żółkiewski Stefan 7
Żukrowski Wojciech 73, 196
Żuliński Leszek 174, 178
Żurakowska Zofia 89, 90, 98
Żurakowski Bogusław 119, 190
Żurowski Maciej 56, 118

Spis treści

Wstęp 7

Źródła i dzieje realizmu magicznego

Nieuchwytność terminu 12
Malarskie początki 18
Tendencje realistycznomagiczne w literaturze europejskiej 24
Latynoamerykański realizm magiczny 30
O stylizacjach mitycznych w polskiej prozie współczesnej 39

Dziecięca rzeczywistość cudowna

Figura „magicznego dziecka" 45
Psychologiczne aspekty dziecięcego myślenia magicznego 50
Wokół kategorii cudowności w literaturze 57

Z przeobrażeń prozy realistycznej i fantastycznej dla dzieci i młodzieży

Problem realizmu w literaturze i kulturze dziecięcej 68
Na początku był obrazek... 73
W stronę fantastyki 83

Od fantastyki baśniowej do realizmu magicznego

Przemiany baśniowych idei w XIX i XX wieku 105
Cudowność ukryta pod podszewką codzienności 113
W poszukiwaniu realizmu magicznego 125
Próba systematyki zjawiska 148

Wyznaczniki realizmu magicznego 170
Fantastyka baśniowa czy realizm magiczny 177

Wokół realizmu magicznego w polskiej literaturze dziecięco-młodzieżowej

Zabawy z konwencjami w wybranych baśniach współczesnych 183
Baśniowy realizm w twórczości Ewy Szelburg-Zarembiny 199
Opowieści niezwykłe Włodzimierza Perzyńskiego 204
Refleksy realizmu magicznego w nowszej prozie dla nastolatków 208

Zakończenie 229
Bibliografia 232
Indeks nazwisk 241

Niewątpliwym walorem tej monografii jest podjęcie po raz pierwszy w polskim piśmiennictwie naukowym i rozwiązanie z powodzeniem ważnego problemu, tzn. w tym wypadku dokonanie wszechstronengo opisu, dokładnej i wnikliwej analizy oraz przekonującej interpretacji stosunkowo nowego w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży zjawiska, jakim jest realizm magiczny. Propozycja wprowadzenia do piśmiennictwa na temat tej literatury określenia, znanego do tej pory głównie z obszaru literatury iberoamerykańskiej, jest przez Autorkę rozprawy w pełni uzasadniona i dla czytelnika całkowicie przekonująca. Moim zdaniem pozwala trafnie analizować teksty z szerokiego pogranicza realizmu i fantastyki baśniowej, których w żaden sposób nie można w pełni identyfikować z którąkolwiek z wymienionych odmian. Pojęcie realizmu magicznego wiele w tym wypadku wyjaśnia, co jest niewątpliwą zasługą pomysłowości i analitycznej staranności Autorki rozprawy.

Książka jest bogatym zbiorem wielu interesujących zagadnień z szeroko rozumianej myśli humanistycznej literaturoznawczej drugiej połowy XX stulecia, uporządkowanych z nadzwyczajną konsekwencją w spójną logicznie całość. Jeśli czasem niektóre zagadnienia zostały jedynie zasygnalizowane i nie do końca rozwinięte ze względu na brak miejsca, to na pewno zostały trafnie postawione, aby dać Czytelnikowi znakomity materiał do własnych przemyśleń nad szerokim i wielobarwnym obszarem literatury dla dzieci i młodzieży, a także jego związkami z popularną literaturą dla dorosłych.

Antoni Smuszkiewicz

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne 559

ISSN 0239-6025
ISBN 978-83-7271-604-0